estetică, experiență și peisaje

EDITURA

S0 FINATECí

I f·^ FUNDAC.AO Ot ♦ VPÍteNOlWNTOS _ ¡T<

Wl STIINTIFIC € TEHNOLOGIC* *

(noslined@unb.br) este yi uit a de la Scoala de

Comunicare de la Universitatea Federală din Rio de Janeiro, cercetător la Consiliul Național pentru Dezvoltare Științifică și Tehnologică (CNPq), autor al cărților The man who loved boys and other eses (Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002) și We the dead: melancholia c Neo-baroc (Rio de Janeiro, 7Letras, 1999) și organizator al O cinema dos anos 90 (Chapecó, Argos, 2005). A fost profesor la Facultatea de Comunicare și coordonator al Programului Postuniversitar de Comunicare al Universității din Brasília. A fost, de asemenea, președinte al Asociației Braziliene de Studii privind Homocultură. A efectuat cercetări la City University of New York, Université de Montreal și New York University, unde și-a finalizat studiile postdoctorale. În prezent, începe noi cercetări privind globalizarea și transculturalitatea în cinematografia contemporană.

l· delicatețe: estetică, experiență și peisaje

m

Denilson Lopes

Delicatesa: estetica, experienta si peisaje

Brasilia, 2007

EDITURA

UnB

FINAT6C

FUNDAȚIA OFe feMPReeNDIMf NT05 -ȘTIINȚIFIC € TEHNOLOGIC

Această carte a fost aprobată de Colegiul de redacție al Universității din Brasília, în sfera Programului de promovare al Fundației pentru Întreprinderi Științifice și Tehnologice - FINATEC - Aviz 03/2006 - Asistență pentru publicare.

Echipa editorială

Rejane de Meneses · Supraveghere editorială Sonja Cavalcanti · Monitorizare editorială Inês Ulhòa ■ Pregătire de originale și recenzie Sinesio Correta de Brito · Editare electronică Ivanise Oliveira de Brito Capa Elmano R, Pinheiro Monitorizare grafică

Tipărit în Brazilia

Drepturi exclusive pentru această ediție:

Editura Universitatea din Brasilia

SCS Q. 2, Bloco C, ne 78, Ed. OK, Ia 70302-907 - Brasília-DF

Tel:(61) 3035-4211

Fax (61) 3035-4223 www.editora.unb.br www.livrariauniversidade unb br e-mail: direcao@editora.unb.br

Finatec - University of Brasilia University Campus Darcy Ribeiro Av. L 3 Norte - Ed. Finatec - Asa Norte 70910-900 - Brastlia-DF Tel.: (61) 3348-0400 Fax. (61) 3307-3201 www.finatec.org br e-mail·. finatec@finatec.org.br

Fisa de catalog intocmita de

Biblioteca Centrală a (Jntverstdade de Brasília)

Lopes, Denilson

L864 Delicatese: estetică, experiență și peisaje! Denilson Lopes. — Brazilia: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

194 p. ; 21 cm

ISBN: 978 85-230- 0997-7 (Editora Universidade de Brasília)

ISBN: 978-85-85862-28-2 (Finatec)

1. Estetica. 2. Comunicare. 3. Contemporan. 4. Cinema 5. Literatură. 6. Muzica. I. Titlu.

CDU 18.01

Pentru Heloisa Buarque de Hollanda, diversitatea s-a tradus în lejeritate.

Sub focul dublu al lunii de neon, pe un parapet de marmură între două perdele aruncate de briza mării care în același timp îi trimitea un suflu neîntrerupt pe coapse și pe spate, inundând perimetrul strict al vazei și ceramicii sale cu imemoriale roșii și contrastante. Odată cu trecerea a tot ce era acolo, hotelul, dragostea, ziua, noaptea, mașinile, o floare străină de simboluri și-au atins punctul maxim de frumusețe.

Garlito AzBvodo

rezumat

În luna calului

Ana Chiara1 Din afară vine fulgerarea a zeci de cai slăbiți care lăbușesc întunericul cu copitele uscate, iar din frecarea copitelor lor bucuria se eliberează în scântei: iată-mă, eu și peștera, în timpul care ne va putrezi.

Clarice Lispector, Água viva

Apoi am văzut apărând un cal alb, iar călărețul său avea un arc; i s-a dat o coroană și a plecat învingător pentru a câștiga din nou.

Apocalipsa

Calul este un lucru foarte masculin, centaurul este foarte masculin, Săgetătorul este foarte masculin, cum poți să vezi dacă vrei să fii atât de feminin?

Moriconi italian

Z“k luna a calului, când îmi întruchipez Săgetătorul. Când

eu

1 Profesor la Universitatea de Stat din Rio de Janeiro (UERJ) și autorul cărților Pedro Nava - a man on the threshold (Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2001) și Possession eses (unbreathable) (Rio de Janeiro: Caetés, 2006), prin care acest articol a fost oferit cu amabilitate.

2 BATAILLE, Georges. Experiența interioară. Traducere de Celso Libânio Coutinho,

Delicatesa: estetica, experienta si peisaje

Când mă pierd într-o iapă plină de furie dărâmând pianele zorilor3, rupând gardurile cu labele, aruncând hamurile și mușcând aerul, băiatul vine să-mi povestească despre afecțiuni și apusuri blânde în Dawson's Creek. Eram cufundat în miezul nopții și îmi doream război, teroare, pornografie.

Cred că ceea ce scriu este doar un punct culminant? Zilele mele sunt un punct culminant: trăiesc la margine”? Eu, care amestec cele mai populare posturi de radio și numele celor mai respectabili autori – vă dezvălui acum un instantaneu al acestei mișcări care diluează, dizolvă e-mailuri, scrisori de dragoste, eseuri, lecturi, viața academică, autobiografie, spectacol, ficțiune și multe rahat. Mișcare irespirabilă. Fără șolduri blocate. Fără săruturi înghițite. Și ce am scris acum merge și de aici până acolo. Fluxuri de cuvinte care țin viața de zi cu zi în aer și joacă prinde. Ei nu lasă nimic să aterizeze. Tot ce este distribuit pe aceste pagini care nu se pliază pe ele însele. S-au răspândit ca apa de la un botez foarte profan.

Citind textul tânărului, aproape că îi aud vocea calmă vorbindu-mi despre seninătate, moliciune, simplitate. Am pornit pe o barcă beat fără teamă de a mă scufunda, înecându-mă în apă puțină, iar tânărul m-a rugat să stau în jurul unei pilote mozabile, vorbind cu femei...

În luna calului, când sunt unul în Candomblé terreiro, joc cu o entitate total necunoscută, dansând un ritm de tobă incontrolabil, eliberând animalele, salivând un limbaj arhaic, frumosul tânăr din Planalto vine vrând să mă aducă înapoi la viata de zi cu zi. Eu, patos pur, o rață sinucigașă, care doresc de neconfesat, de necontrolat, de nestăpânit, de irespirabil, trebuie să merg în continuare pe coji de ouă și să-mi adaptez capul să gândesc din punctul de vedere al unei generații mai tinere, al unei generații care nu este.

Magali Montagné și Antonio Carlos Sechin. São Paulo: Ática, 1992.

3 MENDES, Murilo. Poezie baroc. În: PICCHIO, Luciana Stegagno (Org.). Poezie și proză completă. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 394.

4 LISPECTOR, Clarice. meduze. São Paulo: Círculo do Livro, [sd], p. 11.

a mea, trebuind să nască într-un alt secol, într-un nou climat, un nou spirit al vremii.

Eu, crescut la lauda transgresiunii, excesului, dezordinei, incerc sa inteleg tinerii si strategiile lor de rezistenta estetica. Eu, luptând atât de mult pentru o experiență interioară, pentru o transă, un extaz. Eu, care tocmai mi-am tatuat ideograma Ko (revoluție) pe omoplatul meu stâng, protejându-mi inima în spate. Eu: Ține-te bine, am de gând să încurc. El spune: mai puțin, mai puțin, mai puțin.

Încerc să mă apropii foarte mult de tinerii acestei generații pentru a înțelege ce cred ei și cum cred ei despre viața de zi cu zi. Mă întreb ce este viața de zi cu zi? Pot să mă mai gândesc la viața de zi cu zi ca la viața de zi cu zi? Îmi amintesc că pentru generația mea, viața de zi cu zi a fost poate opusul sferei publice în care mulți se înghesuiau să ia armele, să se angajeze în politică, sex și rock and roll. Poate că a fost spațiul respins al medității, spațiul plictisitor al repetiției, al disconfortului, al nu se întâmplă nimic extraordinar. Îmi aduc aminte de cântecul lui Chico Buarque: în fiecare zi face totul la fel, trezindu-mă la ora șase dimineața. Îmi amintesc că Caetano, când a înregistrat-o, a dat interpretării un ton beat de parcă ar fi mâncat-o înăuntru. Caetano și-a amintit câtă cachaça să suporte în fiecare zi, totul la fel... Îmi amintesc de viața de zi cu zi a poveștilor lui Clarice rupte în jumătate de iruperea a ceva neașteptat și tulburător. Îmi amintesc că am fugit din viața de zi cu zi în căutarea ce? Nici nu-mi mai amintesc, poate aventura...

Întreb dacă astăzi, în aceste zile de relații zdrobite, asuprirea unui sistem de muncă competitiv și epuizant, influența și supradeterminarea imaginilor invazive și violența urbană în sine, mă întreb dacă, în aceste zile, viața de zi cu zi nu ar fi o elaborare defensivă. în fața precarității și impredictibilității vieților comune amenințate din toate părțile, la toate nivelurile. Oricum, cu ce viață de zi cu zi se confruntă? Cine ar putea nega afectele violente ale vieții de zi cu zi:

frica, mânia, invidia, gelozia, sentimentele de nemărturisit și deci atotputernice? Mă gândesc la războiul tăcut al emoțiilor cotidiene, mă gândesc la tensiunea din spatele emoțiilor cotidiene,

a acţiunilor cotidiene. Fără compasiune. Trec zilnic pe lângă cerșetori. Trec pe lângă femeia care locuiește în sacul de gunoi din Lagoa Rodrigo de Freitas. Duminica aud împușcături în Rocinha noaptea. În afară de rutină, ce este viața de zi cu zi în orașe, ce este viața de zi cu zi în timpul războiului?

Aceasta este o poveste pentru copii. Dar există sânge. Nu-ți fie frică, nu-ți fie frică. A fost odată... Repet: cine nu a împușcat o pasăre în viața lui? Cine nu a doborât niciodată calea unui gecko? Totul e același lucru, negru. Cel mic. În Țara binelui, chiar și în momentul morții cuiva, învățăm să numărăm. Carneirinho.5

Cuvântul zi de zi continuă să plutească în fața mea. Strălucește ca o iluzie. Ca o bula de aer, poate fi anulată în orice minut. Tot ce trebuie este ca un bărbat să decidă să ia un avion și să-l ducă într-un turn. Pur și simplu pune-ți o centură explozivă și călătorește cu metroul. Este suficient să treci prin arterele principale din Rio în mijlocul unui schimb de focuri. Apoi sublimul vieții de zi cu zi, sublimul domestic, delicat și subtil al morții unei Otacília se transformă într-un BIGBANG SUBLIMAN. Într-o hipercatastrofă. Într-un film nebun pe care nu vreau să-l înțeleg și o întreb pe fiica mea la telefon: Dar e film, nu-i așa? Și ea îmi spune: – Mamă, nu înțelegi?

Poate că viața de zi cu zi contemporană este această posibilitate de teroare în fiecare moment sau imposibilitatea vieții de zi cu zi. Pe lângă teroarea cotidiană, desigur. De asemănare. Plictisitor. Din nepăsare. Sau poate este doar teroarea mea de zi cu zi.

Vocea blândă a tânărului revine să-mi povestească despre experiența estetică ca antidot împotriva întoarcerii realului. Și vreau să mă otrăvesc cu toate naturalismele de la Aluízios la Ferrez. Așa că eu, un american beat de real, am semnat un text în care spunea că aici, în țara fără dinți, realul își ia pragul, asta e ciudat.

5 FREIRE, Marcelino. Prefă-te că nu a fost nimic. Angu de sânge. São Paulo: Editorial Ateliê, 2000. p. 107.

prevenirea tinerilor împotriva caracterului scandalos, artificial și delirante al literaturii naturaliste.

Pentru cine experiența estetică este provizoriu absolut, prezentarea absolută a altuia, o prezență absolută, o cerință absolută de deplasare, un coit absolut, un eveniment singular de violență și încălcare a limbajului, încerc să înțeleg semnul minus propus printr-o

estetică. concepție întemeiată pe quietismul aproape oriental, pe tăcere, pe non-acțiune. Eu, format din estetica asaltului și războiului, vreau să înțeleg tânărul pacifism care încearcă să mă seducă. Cad în conversație? Va fi bine pentru mine?

Chiar acum, în luna decembrie, când îmi chem calul și vreau să mă dau, vreau să-mi frec laba de pământ, să iau avânt și să mă lansez peste lume, în lumea exterioară, vine să povestească tânărul din Brasília. eu despre casă și despre intimitate. Dar casa mea este o mizerie! Ce vreau să spun. Dar ce este intimitatea sub cele mii de forme de devastare? Care este spațiul intimității? Intimul? Dorinta? Dar sub ce garanții? Cel din contul de analist? Prozacul? Din viagra? Din cele mii de moduri de a ajusta corpul la modelele de imagine? Care este spațiul intimității când moartea – cel mai intim și netransferabil eveniment – este sub amenințarea de a ajunge să ne condamne la decrepitudine infinită? Îmbătrânind pentru totdeauna în fața oglinzii. Îmbătrânirea în fața ochilor tinerilor. Sfârșitul mușcăturii nu poate avea un sfârșit. Plictiseala s-a extins în eternitate. Ridurile devin pliuri, pielea decojindu-se de pe carne.

De ce se apără acești tineri când vor să împartă spațiul intimității, motiv pentru care își închid ușile caselor? Când prețuiesc casele îndepărtate, casele de țară, casele de vacanță, aproape de un lac mitic, casele arcadiene liniștite. Case protejate împotriva pericolului invaziilor barbare, a gloanțelor trasoare care înfrumusețează cerul favelelor noastre precum artificiile? Închid ușa diferenței? Vrei același adăpost? De exemplare? Spre deosebire de flâneur și de omul din mulțime, vor ei un adăpost, un obicei, un obicei? Și vreau să ies din cordon, să mă pierd în multiplu comun minim,

fi nici unul, comprimat efervescent solubil în apă. Exterioritate pură. Tesute din citate și referințe de la alții. Un tricou cu o frază imprimată pe piept. Fii celălalt. Fii altcineva. Scapă de mine. Alcătuirea de noi biografii fără memorie, fără nimic de reținut. Uitați ca să vă amintiți. Vreau să fiu un flux în stilul Clarice:

Era nouă, aceasta a mea, și mă anunță acum. Am curaj? Deocamdată o am: pentru că vin din suferință departe, vin din iadul iubirii dar acum sunt liber de tine. Vin de departe - dintr-o ascendență grea. Vin din durerea de a trăi. Și nu o mai vreau. Vreau atmosfera fericită. Vreau scutirea lui Mozart. Dar vreau și neconsecință. Libertate? este ultimul meu refugiu, m-am silit la libertate si o suport nu ca un dar, ci cu eroism: sunt eroic liber. Și vreau curgerea.6

Și mai mult: trăind în interiorul lucrurilor, nu am nicio dorință să-mi împărtășesc intimitatea imposibilă, pentru că, dacă în adânc, în adânc, persistă un secret improbabil, de neșters, de nemărturisit, secretul este secret. Cheia aruncată. Închis într-o cochilie, prins în interiorul cochiliilor sidefate, o stridie, un animal, un arici, un monstru. Asta nu te interesează pe tine sau pe altcineva. Nici la mine. Nu prea contează.7

6 LISPECTOR, Clarice. Idem. p.17.

7 Acest text a fost publicat în cartea Possession Essays (Irreathables). Rio de Janeiro: Caetés. 2006.

16, -

Pentru a asculta la volum minim

Frumusețe inutilă

La tot ce s-a predat,

Pentru delicatețe

Mi-am pierdut viața.

Arthur Rimbaud

(trad. de Augusto de Campos)

/TΓu<^° beginÇ°u> începe cu dorința de a vorbi despre frumusețe

■ în zilele noastre, a posibilităţii de estetică, după Studii Culturale. O estetică potrivită unei producții culturale și artistice care s-a consacrat după anii 70 ai secolului trecut, când mass-media a devenit din ce în ce mai mult parte integrantă a experienței cotidiene a societăților contemporane, a afecțiunilor, dorințelor și amintirilor noastre, în același timp. în același timp, proiectele moderne se transformă pe fondul dezbaterii asupra postmodernității, în criza utopilor universale și a etosului avangardist în căutarea noului. Închei cu sentimentul că credința în frumos și frumusețea credinței au mers împreună pe această cale. Frumusețe și credință.

Eseurile au un fir de delicatețe, deși nu este niciodată complet explicit. Delicatesea se traduce de la căutarea subtilității conceptuale pentru a înțelege mișcările dintre filme, romane și muzică din culturi diferite până la selecția lucrărilor alese, de la Kieslowski, Bressane, Rafael França la Terence Davies,

de la seria Sony, filme de la Hollywood la cinema brazilian și poezii de Carlito Azevedo. Resgato Buriti, de Guimarães Rosa, pentru a compune o posibilă genealogie în literatura braziliană a unei poetici a intimității, prezentă în romanele Adrianei Lisboa și João Almino, care contrastează cu o estetică a violenței și excesului atât de apreciată de critici și publicul de astăzi în zi.

Delicatesea nu este, așadar, doar o temă, o formă, ci o opțiune etică și politică, tradusă în rememorare și o dorință de discreție în mijlocul saturației informaționale. Această căutare a apartenenței este tradusă, în mod exemplar, în ficțiunea lui Paul Auster și Rubens Figueiredo, în muzica ambientală a lui Brian Eno, moștenitorii săi, în special din întâlnirea cu Bossa Nova, interpretată și de Suba și Bebei

Gilberto. ca în videoclipurile lui Bill Viola, în filmele lui Michael Snow și în peisajele afective ale lui Wong Kar Wai și Julio Medem.

Fiecare imagine, sunet, narațiune, teorie, categorie m-a dus la o nouă întâlnire. Sublimul în banal. Lejeritate în viața de zi cu zi. Eclipsa subiectului, a autorului înaintea lumii. Totul a fost în sfârșit tradus în peisaje.

Trec prin teorii precum peisaje, concepte ca imagini. Lucrările se dizolvă în vise și impresii. Valuri mici. Oligoelemente. Urme de pasi. Nu există timp să te oprești și să înțelegi deloc. Călătoria trebuie să continue.

Brasilia, Rio de Janeiro și New York, trei provincii ale inimii mele, trei cărți, trei căi. Sunt gata. Ce urmează? Cerrado și amestec de mare.

În timp ce mergeam de-a lungul marginii Walden, asta a fost tot ce m-am gândit, asta a fost tot ce am scris. Ai putea traduce această rarefiere a experienței personale, căutarea dispariției, nu negarea, nici refuzul?

Fiind prezent în evanescență. Frunze căzute pe pământ. Transformare. Înviere. Mi-aș fi dorit să fi îngenuncheat. S-a spus. Mulțumește-mi Thoreau, care, în același loc, trebuie să fi privit de atâtea ori același lac. Peisaj de mult cunoscut, pe care eu

18,

Pentru a asculta la volum minim

fi rodul pântecelui tău. Până nu mai sunt. Orice. Nu. Acum.

Aceasta nu este o carte, este o rugăciune.

Aceste peisaje ar putea fi ceea ce sunt doar datorită întâlnirii și sprijinului multor prieteni și colegi. Aș dori să le mulțumesc tuturor în mod privat și personal, dar întrucât nu pot face acest lucru, vă las această amintire aici. Scuze pentru orice uitare.

Mulțumesc lui Silviano Santiago, Italo Moriconi și George Yúdice. Prezența lor este în toată cartea.

Aș dori să mulțumesc, în special, pentru lectura și criticile Adrianei Lisboa, Ana Chiara, André Queiroz, Ângela Prysthon, Angélica Madeira, César Guimarães, Laura Podalsky și Muniz Sodré.

Aș dori să-i mulțumesc Lucianei Martins pentru că mi-a citit prietenul într-o perioadă dificilă.

Aș dori să mulțumesc Aline Khouri, André Brasil, André Lemos, Anelise Corseuil, Angel Loureiro, Antônio Marcus Alves de Souza, Benjamim Picado, Cariinda Fragaie, Carlos Palombini, Célia Pedrosa, pentru sugestiile lor bibliografice, filme și CD-uri, comentarii, critici , întrebări și încurajare.César Braga Pinto, Cláudia Mattos, Consuelo Lins, Chris Straayer, David Novak, DJ Dolores, Eneida Leal, Eneida

Souza, Eric Dunlap, Esther Maciel, Eucanãa Ferraz, Evando Nascimento, Fabiano de Souza, Fernanda Goulart, Fernando Bastos, Fernão Ramos, Flora Süssekind, Gisela Castro, Guilherme Zarvos, Hans Ulrich Gumbrecht, Henry Abelove, Idelber Avelar, Irene Machado, Ismail Xavier, Ivone Margulies, Janice Caiafa, Jean-Claude Bernardet, João Cezar Castro Rocha, João Gabriel Teixeira, João Gilberto Noli, João Luiz Vieira, John Baldwyn, John Smalley, Jorge Antunes, Julio Cabrera, Kai Fikentscher, Karl Erik Schollhammer, Kathryn Rosenfield, Laura Gonzalez, Liv Sovik, Luiz Augusto Carreira, Luiz Costa Lima, Luiza Jatobá, Márcia Vitari, Márcio Seligmann, Márcio Souza Gonçalves, Marco Antônio da Silva Mello, Mariarosaria Fabris, Marli Fantini, Mauro Porto, Mèrda Pinto, Míriam Chnaiderman, Monclar Valverde, Murilo Seabra,

Nélia Rodrigues, Néstor Garcia Candirli, Orlando Mollica, Patricia Moran, Paul Miller (DJ Spooky), Paulo Sérgio Duarte, Paulo Francheții, Paulo Paniago, Paulo Reis, Pedro Tapajós (DJ the six), Rachel Esteves Lima, Raul Antelo, Renato Cordeiro Gomes, Ricardo Cutz, Robert Stam, Roberto Machado, Rodrigo Duarte, Simone Pereira de Sá, Sônia Roncador, Susanne Stemmler, Tânia Rivera, Tereza Negrão, Vera Follain, Vladimir Safatle, Walter Menon, Wander Melo Miranda, precum și discuțiile care a extins posibilitățile acestei lucrări realizate la UnB, UFBA, UFPE, UFRJ, PUC-Rio, UERJ, UFJF, UFMG, UFSC, New York University, Cornell University, Princeton University, Ohio State University, Illinois State University și la congresele de Societatea Braziliană de Studii Cinematografice, Asociația Națională de Studii Postuniversitare în Comunicare, Asociația Braziliană de Literatură Comparată și Asociația de Studii Latino-Americane. Multe dintre aceste întâlniri au făcut posibilă publicarea versiunilor acestor texte în diferite periodice precum Alea-Estudos Neolatinos,icon, Contracampo, Cinemais, ECO-PÓS, Grumo, Luso-Brazilian Review, Margens/Margenes, Número și suplimentul Pensar do Correio Brazilian. Le mulțumesc editorilor săi.

Mulțumesc familiei, prietenilor, colegilor mei de la Facultatea de Comunicare a Universității din Brasília, care m-au susținut, mai ales în perioada post-doctorală. Mulțumesc CNPq, pentru bursa de productivitate științifică, CAPES, pentru bursa post-doctorală, și Centrului pentru Studii Latino-Americane și Caraibe de la New York University, pentru că m-au primit.

Le mulțumesc studenților mei, primele victime ale acestor idei, în special studenților mei, care au dezvoltat lucrări mai aproape de această cercetare: Déco Gorini, Denise Moraes, Manoel Bastos, Maria Villar, Layo de Barros, Pablo Martins, Leonardo Fernandes, Gustavo Falleiros, Camila Garcia, Elizabeth Medeiros și Cicero Bezerra.

Pentru o estetică a comunicării

Pentru Cláudio da Costa

Doar dicția nobilă mă putea consola în asemenea momente. Dar nu ritmul sec pe care mi-l cer jurnalele.

Ana Cristina Cesar

În mijlocul controverselor cu care s-au confruntat Studiile Culturale în trecerea de la axa de dezbatere a Școlii din Birmingham la explozia multiculturalistă din SUA în anii 80 și 90 ai secolului trecut, una dintre cele mai subestimate probleme a fost cea a esteticii (SARLO, 2003, p. 32). Considerat ca un spațiu al plăcerii canonice, individuale și depolitizate, aparent s-au înregistrat puține progrese în acest domeniu, deși, de la început, „Studiile culturale nu căutaseră să distrugă estetica, ci să extindă definiția artei, luând în considerare serios. cultura populară” (FELSKI, 2005, p. 32). Iar „a confunda un interes pentru cultura populară cu un accent sociologic pe conținut înseamnă a nesocoti esența proiectului de Studii Culturale” (idem, p. 33).

Scopul acestei cărți este de a salva această cale tăcută. Totuși, nu mai este vorba de a căuta „popularul care ne provoacă din mase” (BARBERO, 1997, p. 308), ci de a radicaliza

O versiune anterioară a acestui eseu a fost publicată în Mídia, cultura, Comunicação 2, editată de Barbara Heller et al., Editora Artes & Ciência, São Paulo, 2003.

delicatețea; estetică, experiență și peisaje

propuneri de hibridism (procese socioculturale de intersecție și tranzacție care constituie interculturalități), împiedicând multiculturalismul să devină un proces de segregare (CANCLINI, 2001, p. 14 și 20), sau, după cum prefer eu, afirmarea unei culturi pop transnaționale în care există loc pentru diferenţe care nu decurg neapărat din specificităţile naţionale.2

În acest context, dorința noastră se îndreaptă, înainte de toate, spre extinderea posibilităților estetice, mai puțin ca manifest, decât ca gest. Aceasta nu este o întoarcere la tradițiile clasice, anterioare dilemelor moderne, ci o actualizare a acestora în cadrul unei societăți media.

Este necesar să nu lăsăm acest domeniu doar gândirii conservatoare3 care distanțează arta de viața și dezbaterile contemporane; nici nu persistă în simpla culturalizare a artei, condusă de politici identitare înguste. În acest scop, am căutat să stabilesc un dialog între pragmatism și perspectiva lui Benjamin în căutarea unei estetici a comunicării, mai mult centrată pe experiență decât pe identitate, care se traduce într-o poetică a vieții cotidiene, mediată de mass-media. Când caut să revitalizeze Studiile Culturale cu salvarea tradiției democratice pragmatiste, cred că estetica este reafirmată de două ori în dimensiunile sale.

2 Alberto Moreiras (2001) se întreabă dacă Studiile Culturale pot dezvolta un stil de gândire care nu mai este asociat cu postulate estetico-istoriciste care vizează construirea și întărirea statului național-popular. Această întrebare mă interesează și în această

propunere a mea, care merge într-o direcție diferită de cea a lui Moreiras prin salvarea esteticii proiectului modern-canonic și reactualizarea acestuia în fața provocărilor unei culturi media.

3 Deja cartografiat în contextul nord-american (BÉRUBÉ, 2005). Pentru o viziune care creează un dialog mai bogat între studiile culturale, gândirea post-structuralistă și o perspectivă latino-americană, a se vedea cărțile recente ale lui George Yúdice (2005) și Silviano Santiago (2005), precum și lucrările lui Néstor García Canclini (2005).), Eneida Souza (1993, 2002), Beatriz Resende (2004) și Ângela Prysthon (2002). Pentru a înțelege diferitele procese de constituire a studiilor culturale engleze și nord-americane și pentru a evita discursul repetat al unei întoarceri „patriarhale" la Școala din Birmingham, de parcă lucrările lui Raymond Williams, Richard Hoggart, Stuart Hall ar conține „adevărata ei esență" (HALL, 2003, p. 199), este important să ne amintim opera lui Stanley Aronowitz (1993).

individuale si colective. Primul peisaj al acestei călătorii care începe.

Frumusețea mă înghesuie până mor,

Frumusețe, milă de mine!

Dar dacă expir astăzi,

Lasă-l în vedere.

Emily Dickinson

Estetica, înțeleasă începând cu secolul al XVIII-lea ca studiu al frumosului și al artei, s-a trezit curând bombardată cu pretențiile sale universale și abstracte. Estetica a fost interzisă, colonizată de politică și economie, izolată în propriile sale referințe. Ceea ce mă interesează în acest moment nu este atât să vorbesc despre fragilitatea valorii și eterogenitatea contemporană, așa cum au subliniat diferiți autori când au criticat o estetică universală și abstractă4, cât să plasez estetica, pe urmele lui Foucault, ca o posibilitate. a existenței, practici ale subiectului, dar și o „estetică a conduitei" performativă (GALARD, 1997, p. 15), definită printr-o întrebare etică: cum să intervină în lume.

Recuperarea esteticii implică astăzi mai puțin laudele monumentalizatoare ale (neo)avangardei decât abordarea artei de viața de zi cu zi, marcată de imagini mediatice, fundamentale pentru înțelegerea culturii contemporane nu numai atunci când vorbim despre condițiile de producție și recepție, ci în analiza a ceea ce am numit anterior mesaj, produs, muncă. Acesta este punctul meu de plecare: o estetică a comunicării.

Există o diversitate de semnificații în modul în care a fost folosită expresia „estetica comunicării", de la traducerea impactului tehnicilor

și mass-media (COSTA, 1999, p. 17), în special noilor tehnologii de comunicare (COSTA, sd, p. . 38) la procesul generalizat de estetizare a vieții de zi cu zi,

4 Vezi HUNTER, 1992, p. 347-372; YÚDICE, 1989 și 1997; MARQUES și VILELA, 2002; RICHARD, 2002, p. 175 și 186.

prezent în opera lui Michel Maffesoli (GUIMARÃES, 1997; VALVERDE, 1997) şi Mike Featherstone. Mă interesează să reafirm, pe o linie pragmatistă5, necesitatea salvării afectivului, a corporalului, ca posibilitate de comunicare, diferită de pozițiile pur intelectualiste, constructiviste și cerebrale, atât de prezente în teoria și producția marcant modernă care a izolat arta de viață, ridicând modernitatea occidentală ca canon, monument și referință inevitabil. Ceea ce provine din pragmatism este comunul6 ca categorie, filozofia omului de rând, o poetică a vieții cotidiene, nu filosofia supraomului nietzschean, nici experiența ca imposibilitate și transgresiune.

Din perspectiva unei estetici a comunicării, este esențial să se dilueze din ce în ce mai mult granițele dintre arta erudită, populară și de masă, să se deconstruiască dualismul experimental și cel comercial, să se creeze un dialog între obiectele de valoare estetică și produsele culturale, să nu se ia în considerare. doar ca mărfuri în cadrul unei industrii culturale, ci ca lucruri dintr-o cultură materială, care au o viață socială (APPADURAI, 1986, p. 3 și 5). Această estetică reafirmă centralitatea reproductibilității tehnice audiovizuale pentru a gândi arta din a doua jumătate a secolului al XX-lea încoace, într-un mod diferit de orice viziune instrumentală a comunicării, plasând-o în sfera posibilității de a împărtăși experiență, nu doar a schimbului de informații. (RODRIGUES, 2000), nici sinonim cu producția (FELD, 1994, p. 160-161). Comunicarea nu este nici o idee, nici o acțiune, ci un „proces de intersecție prin care obiectele și evenimentele prin intermediul actorilor sociali devin semnificative sau nu” (idem, p. 78).

În cadrul diverselor experiențe estetice, gândirea unei opere artistice ca fenomen comunicațional presupune nu doar situarea acesteia.

5 Vezi DEWEY, 1958; PARRET, 1998 și SHUSTERMAN, 1998.

6 Evident, nu este vorba de a restrânge problema comunului la pragmatism, fiind o întrebare fundamentală, pentru gânditori la fel de diverși ca Emerson, Wittgenstein și Stanley Cavell, ca să nu mai vorbim de însăși deschiderea pe care Raymond Williams a făcut-o când spunea că „cultura este comunul” („cultura este obișnuită”), actualizată de Bruce Robbins ca „cultura globală este comuna”.

în dialog cu pământul istoric, așa cum fac de multă vreme studiile în sociologia culturii și artei, în special dintr-o perspectivă marxistă, dar explodând dialectica și/sau dualitatea dintre artă și societate7, precum și depășind studiile despre reprezentări sociale8, radicalizând deschiderile făcute de dezbaterea asupra articulațiilor9, medierilor10 11 și circuitelor11 într-un flux de discursuri, imagini și procese care tranzitează social și temporal, ca narațiune care traduce experiența contemporană. Considerând aceste fluxuri ca narațiuni, depășim considerațiile care subliniază doar caracterul lor mercantil, fără a ne izola în viziuni formaliste pe măsură ce devin experiențe ale subiectelor contemporane.

Dar înainte de a fi nevoie să înțelegem aceste fluxuri ca narațiuni, ar fi important să înțelegem deschiderea pe care o permite termenul de „experiență”, deoarece permite o mediere fundamentală: „transformările senzoriului modurilor de percepție” (BARBERO, 1997). , p. 72). Chiar dacă este imediată în percepție, experiența12 aduce nu adevărul, ci o poveste, un adevăr care este întotdeauna mediat de discursurile sociale (SCOTT, 1999, p. 42). Din Studii Culturale și Studii de Gen, experiența nu este doar inserată într-un sol socio-istoric, ci se constituie ca întrupare,

7 Aici mă refer, în general, la necesitatea de a depăși o perspectivă marxistă și, în special, în contextul brazilian al studiilor literare, la importanța difuzării și nu a monumentalizării moștenirii lui Antonio Candido (vezi un exemplu de această monumentalizare în CEVASCO, 2003, p. 173-188).

8 Evident, nu ne referim la lucrări sofisticate precum cele ale lui Auerbach și Costa Lima centrate pe discuția despre mimesis.

9 „Moduri de a gândi structurile ca un joc de corespondențe, non-corespondențe și contradicții; fragmente mai degrabă decât unități” (SLACK, 1996, p. 112).

10 „Locuri din care provin construcţiile care delimitează şi configurează materialitatea socială şi expresivitatea culturală” a unui mediu (BARBERO, 1997, p. 292).

11 „Circuitul este structura de circulație a textelor. Aceasta este o noțiune panoramică, care urmărește delimitarea terenului la nivel istorico-situațional. Circuitele determină cadrele, cadrele discursive din care fiecare operă sau traiectorie auctorială anume poate fi analizată mai îndeaproape” (MORICONI, 2005).

12 Aceste reflecții au început în eseul meu „Experiența și scrierea”, publicat în cartea Omul care a iubit băieții, pentru a reflecta asupra experienței cercetătorului în actul scrisului.

narațiunea identităților, oriunde s-ar duce. Identitate care trebuie privită nu ca o problemă logică, formală, filozofică, ci, mai presus de toate, ca una istorică, socială și politică. Experiența, amintindu-ne

de Joan Scott, nu este originea explicației, dovezi autorizate, ci ceea ce căutăm să explicăm, ceea ce despre care se produce cunoașterea (idem, p. 27), care ne spune că este important să reflectăm asupra cine vorbește (idem, p. 31). Există chiar o convergență între Studiile Culturale și Pragmatism, prin sublinierea că experiența este o „activitate” (ABRAHAMS, 1986, p. 77) care are loc întotdeauna într-un spațiu relațional (DEWEY, 1958, p. 44), fiind un mod de a partajare, o posibilitate de dialog.

În contrast cu aceasta, să spunem comunicațională, viziunea experienței, ar fi important să o dialogăm cu o altă tradiție, pe care o putem numi tragică. Experiența, pentru Foucault (1994, p. 43), nu este o privire reflexivă asupra vreunui obiect al experienței, care se confruntă cu viața cotidiană în forma ei tranzitorie pentru a elimina semnificații din ea și nici nu găsește subiectul pe care cineva este ca un fondator efectiv. în funcţiile sale transcendentale. Viziunea lui Foucault diferă și de o tradiție pragmatistă, în care se acumulează experiența și cunoașterea continuă a evenimentelor trecute, care necesită stabilitate și odihnă pentru a se realiza (DEWEY, p. 16-17) și implică satisfacție în lupte și realizări (idem, p. . 19) din prezent. Foucault se încadrează mai mult în tradiția lui Nietzsche, Bataille și Blanchot, pentru care experiența este o încercare de a ajunge la un anumit punct al vieții cât mai aproape de „netrait”, care necesită un maxim de intensitate și în același timp de imposibilitate, poate ca și pentru Walter Benjamin, care de multe ori cere o tablă goală pentru a putea merge înainte (1985, p. 116). Funcția experienței este de a îndepărta subiectul din sine, de a-l face să nu mai fie la fel. Experiența dezvăluie și ascunde, are spații de lumină și umbre. Experiența nu este înțeleasă pentru a fi repetată, pur și simplu transmisă pasiv; se întâmplă să migreze, să recreeze, să îmbunătățească alte experiențe, alte diferențe. Este un

negociere constantă pentru ca acesta să existe, nu te izola. A învăța din experiență înseamnă, mai presus de toate, a face ceea ce nu suntem, dar ar putea fi, o parte integrantă a lumii noastre. Experiența este mai clarvăzătoare decât evidentă, creativă decât reproductivă.

Experiența este ceea ce rămâne, când marile idei, marii gânditori nu se mai mulțumesc, sunt goluri deschise în sisteme prea terminate, închise sau care se închid, ortodoxii pentru credincioși, trucuri pentru epigoni. Libertatea căii, a infidelităților și a trădărilor teoretice, a deplasărilor instituționale, a derivelor existențiale, a întâlnirilor ocazionale și neașteptate. Cu frică, cu riscuri. Nu este vorba doar despre dezînvățare, despre jocul cu cunoștințe cristalizate, încorporate. Nici măcar să nu-ți amintești ceea ce s-a trăit deja, dar să fii atent la moment. Aerul vine în curățarea prafului. Vântul trece și uităm. Dansând și cântând în mijlocul ploii. Experiența este instabilă, o impresie, urmă, vestigiu, nu a unui subiect izolat, nici a limbajului fără subiect, ci a lucrurilor, a materiei, a întâlnirii. Cuvântul de solidaritate, împărtășit, chiar și atunci când nu poate fi povestit decât cu mare greutate.

În tensiunea prezentă între diferitele semnificații ale experienței, mizăm pe experiența care reface de fapt teoria prin narațiune. Dacă, pe baza lui Walter Benjamin (1985, p. 165-196), în celebrul său eseu „Naratorul”, ne-am putea gândi la declinul narațiunii și la dificultatea schimbului de experiențe, asociată cu reproductibilitatea tehnică a imaginii și ascensiunea informației, După impactul televiziunii și proliferarea noilor tehnologii, este mai puțin vorba despre declin decât despre transformare, posibilitate ridicată și de Benjamin (1985, p. 114-119), într-un alt context, în eseul. „Experiență și sărăcie”, prin problematizarea noțiunii de experiență ca doar o simplă acumulare de memorie, într-un mod liniar, și apărând discontinuitatea și uitarea ca o sărăcire necesară a experienței, pentru a putea avea o privire mai puțin nostalgică asupra prezentului. Ceea ce Benjamin devalorizează, Silviano Santiago consideră ca fiind nucleul a ceea ce putem numi a

experiență contemporană. În loc de a tensiona experiența și evenimentul, Santiago prețuiește evenimentul ca centralitate a prezentului marcat de imagine și dorință, în care observarea în sine este o experiență (SANTIAGO, 1989, p. 38-52).

Experiența devine un flux care trebuie povestit, împărtășit. Când privim fluxul ca o experiență sau vorbim despre o experiență multimedia, ne aflăm la un orizont în care limbajele se intersectează și converg tehnologic, atât în producție, cât și într-o recepție tot mai marcată de o simultaneitate de mijloace și senzații. Dacă a existat o perioadă în care marea dilemă a fost definirea limbajelor literare, fotografice, cinematografice și așa mai departe13, astăzi spațiile de intersecție, recurente în tradiția experimentală a instalațiilor și spectacolelor, și „între imagini” (între imagini) par mai profitabile.BELLOUR, 1997, p. 14-17), pentru a defini acest spaţiu de pasaje.

Poate că aceste fluxuri ne lansează într-un alt tip de experiență, pe care abia îl întrezărim, dar nu cred că este o întoarcere la o dimensiune tragică a modernității, în urma lui Blanchot și a altora, dar cu siguranță ar trebui să învățăm din artă. în materialitatea sa. „Scrierea de artă deschide o experiență în care interpretarea se desfășoară pe un fond de nedeterminare”, îndepărtându-se de compararea operei de artă cu conversația, marcând o diferență radicală între comunicarea orală, reversibilă, stabilită în elementul natural. limbaj, între vorbitori, și care a stabilit, prin limbaje artistice, între un creator și un privitor (LUZ, 2002, p. 98).

În acest orizont, fluxurile contemporane sunt narațiuni complexe ale timpului nostru. Utilizarea narațiunii ca act social tensionează cererea de marketing pentru un contact mai mare cu publicul, deja marcată de spectacularizarea privatului și de cererea mișcărilor sociale în căutarea unei societăți care urmărește să

13 Este vorba despre diferențierea mea de orice discurs care insistă asupra literarității discursului literar sau specificului discursului

cinematografic, sau mai larg, asupra artisticității discursului artistic.

multiculturală și democratică. Actul narațiunii presupune o utilizare afectivă, într-un context inseparabil de piață, dar nu lasă fluxurile prinse în loc și clișeu, se joacă cu aceste elemente pentru o elaborare cu o pluralitate semantică în dialog cu publicul transformat în autor.

Narațiunea nu mai este ceva devalorizat ca spațiu pentru stereotipuri, asociat cu producții comerciale și convenționale, ca în eseul clasic al Laurei Mulvey, Placere vizuală și cinema narativ (1991, p. 435-454). Fascinația vizuală, așa cum ne amintește Steven Shaviro, nu ar fi o „constrângere irezistibilă, pasivă” (SHAVIRO, 2000, p. 8), o „fixare stabilizatoare”, ci o „mobilitate neobosită” (idem, p. 9). La orizontul ambiguităților post-moderne și post-utopice, în care noul și șocul încetează să mai fie semne de ruptură și devin strategii de marketing și producție de știri, narațiunea și fascinația pentru imagini capătă un nou interes, punând în valoare apropierea afectivă în loc de distanțarea brechtiană. sau lăudând negativitatea lui Adorno, alibiuri din ce în ce mai demobilizatoare, incapabile să facă față contemporanului și să ofere alternative. Nu orice conflict implică un act critic și nici fiecare reconciliere nu șterge diferențele.

Despre ce estetică mai putem vorbi? Și despre asta vreau să vorbesc, nu doar critică, lectură, interpretare a operelor. O estetică, fără îndoială, situată și angajată într-un timp și într-o societate, mai degrabă decât abstractă și universală, care iese din ciocnirea cu materialitățile, dar caută să le confrunte, să le compare, să stabilească serii, filiații, pe baza unor probleme, concepte. , categorii. O estetică interesată, parțială și angajată, fără a implica supunerea față de interesele partidelor politice, claselor și/sau grupurilor sociale. O estetică pop,14 care nu se teme de ușor, ca în

14 Pentru reflecțiile care pleacă de la muzica pop pentru a discuta setul de estetică afectivă contemporană, non-formalistă, evidențiez Frith (1994) și Baugh (1994), care formează o nouă hartă estetică și afectivă, diferită de ceea ce Jameson (1996) chemări de estompare a afecțiunilor, de afecțiuni autosusținute și impersonale, marcate de o anumită euforie, de o intensitate schizofrenă care pune în valoare prezentul și o lipsă de memorie; de asemenea diferit de ceea ce numea Grossberg

cântec Fácil, de Jota Quest, de redundanță informativă, de unică folosință și care pune în același loc ceea ce numiam anterior popular și erudit; experimentalism şi cultură de masă. O estetică hibridă, intertextuală, transemiotică, multimedia, centrată pe categorii și concepte transversale. Au dispărut disputele privind definirea limbajelor artistice și a domeniilor de cunoaștere, care îi interesează

doar pe birocrații de gândire consacrați în puterea pe care le poate conferi specializarea. Lucrarea de dizolvare a specificităților disciplinare abia începe.

O estetică centrată pe experiență, un cuvânt viclean, multiplu, care aduce o tensiune constantă între posibilitatea de acumulare și comunicare și/sau imposibilitatea acesteia. Această experiență este întotdeauna dincolo de artă, dar își afirmă locul ca formă de cunoaștere și de a fi-în-lume, depășind simpla ei considerație ca marfă. O estetică a comunicării, nu a mass-media. Dar când cotidianul nostru15 a devenit o experiență multimedia, ce ar trebui să facem?

Referințe

ABRAHAMS, Roger. Experiență obișnuită și extraordinară. În: TURNER, Victor; BRUNER, Edward (Org.). Antropologia experienței. Chicago: University of Illinois Press, 1986.

APPADURAI, Arjun. Introducere: mărfurile și politica valorilor. Viața socială a lucrurilor. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

de prăbușire a relației dintre afecțiune și sens, în care experiențele afective nu ar mai fi ancorate în hărți sociale, incapabile să ne organizeze viața (1992,1997).

15 Pentru o altă dezvoltare a relației dintre estetică și viața de zi cu zi, vezi GUIMARÃES (2004).

ARONOWITZ, Stanley. Răsturnați peste Beethoven: revenirea conflictelor culturale. Hanovra: Wesleyan University Press, 1993.

BARBERO, Jesús Martin-. De la media la medieri: comunicare, cultură și hegemonie. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

BAUGH, Bruce. Prolegomene la o estetică rock. Studii Noi-CEBRAP, n. 38, mar. 1994.

BELLOUR, Raymond. Între-imagini. Campinas: Papirus, 1997.

BENJAMIN, Walter. Magie și tehnică, artă și politică. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BÉRUBÉ, Michael (Org.). Estetică și studii culturale. Oxford: Blackwell, 2005.

CANCLINI, Néstor Garcia. Prefaţă. În:_____. Culturi hibride.

Barcelona: Paidós, 2001.

_______. Nord și Sud în Studii Culturale. În: _______. Diferite, inegalități deconectate: mapsdelainterculturalidad. Barcelona: Gedisa, 2005.

CEVASCO, Maria Elisa. Zece lecții despre studii culturale. São Paulo: Boitempo, 2003.

COSTA, Mario. L'estetica dei media: avangardă şi tehnologie. 1-a ed. Roma: Castelvecchi, 1999.

_______. L'esthétique de la communication et le temps technologique, Art Press, nr. 285.

DEWEY, John. Arta ca experiență. New York: Capricorn, 1958. FELD, Steven. Comunicare, muzică și vorbire despre muzică. În: KEIL, Charles; FELD, Steven (Org.). Caneluri muzicale. Chicago: Chicago University Press, 1994.

FELSKI, Rita. Rolul esteticii în studiile culturale. În: BÉRUBÉ, Michael (Org.). op. cit.

FOUCAULT, Michel. Dits et écrits, v. 4 (1980.1988). Paris: Gallimard, 1994.

FRITH, Simon. Spre o estetică a muzicii populare. În: LEPPERT, Richard; McCLARY, Susan (Org.). Muzică și societate. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

GALARD, Jean. A beleza dogeșto. São Paulo: Edusp, 1987.

GROSSBERG, Lawrence. Ideologie și epidemii afective. În: Trebuie să plecăm din acest loc. New York/Londres: Routledge, 1992.

_______. Postmodernitatea și afectul: toate îmbrăcate fără unde să meargă. În: Dans în ciuda mea: eseuri despre cultura populară. Durham/Londra: Duke University Press, 1997.

GUIMARÃES, César. Pentru a înțelege experiența estetică. În: Întâlnirea Națională Compós, 7, 1997, São Paulo. Anais... São Paulo: PUC-SP, 1997.

_______. Experiența estetică și viața obișnuită; E-Compus, η. 1, 2004, www.compos.org.br.

HALL, Stuart. Studii culturale și moștenirea lor teoretică. În: Din diaspora: identități și media. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. HUNTER, Ian. Estetică și studii culturale. În: GROSSBERG, Lawrence et al. (Org.). Studii culturale. New York/Londra: Routledge, 1992.

JAMESON, Fredric. Postmodernismul: logica culturală a capitalismului târziu. São Paulo: Ática, 1996.

LOPES, Denilson. Omul care iubea băieții și alte eseuri. Pio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LUZ, Rogério. Film și subiectivitate. Rio de Janeiro: Râuri ambițioase,

2002.

MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (Org.). Valori. Belo Horizonte: Editora UFMG/Abralic, 2002.

MOREIRAS, Alberto. Epuizarea diferenței. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MORICONI, italian. Circuite literare contemporane. Mimeo, 2005.

MULVEY, Laura. Plăcerea vizuală și cinema narativ. În: XAVIER, Ismail (Org.). Experiența cinematografică. a 2-a ed. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

PARRET, Herman. Estetica comunicării. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

PRYSTHON, Angela. Cosmopolitisme periferice. Recife: Bagaço,

2002.

RESENDE, Beatriz. Notă de critică culturală. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

RICHARD, Nelly. Deșeuri și metafore. În: Intervenții critice: artă, cultură, gen și politică. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

RODRIGUES, Adriano. Comunicare și experiență. Întâlnirea Națională Composto, 9, 2000, Porto Alegre. Analele... Porto Alegre: PUC-RS, 2000.

SANTIAGO, Silviano. Naratorul postmodern. În: În ochiurile scrisorii. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

______. Cosmopolitismul săracilor. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

SARLO, Beatriz. Studii culturale și această critică literară la aceste răscruce de valori. În: HART, Stephen; YOUNG, Richard (Org.). Studii culturale latino-americane contemporane. Londra: Arnold,

2003. '

SCOTT, Joan. Experienţă. În: SILVA, Alcione Leite da et al. (Org.). Vorbesti degenerat. Insula Santa Catarina: Femei, 1999, p. 42.

SHAVIRO, Steven. Corpul cinematografic. 3 ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

SHUSTERMAN, Richard. Trăind arta. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.

SLACK, Jennifer Daryl. Teoria și metoda de articulare în studiile culturale. În: MORLEY, David; CHIEN, Kuan-Hsing (Org.). Stuart Hall: dialoguri critice în studiile culturale. New York: Routledge, 1996.

SOUZA, Eneida. Trăsătură critică. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1993.

_______. Critica de cult. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

VALVERDE, Mondar. Dimensiunea estetică a experienței. Texte despre cultură și comunicare, n. 8/37, dec. 1997.

YÚDICE, George. Marginalitate și etica supraviețuirii. În: ROSS, Andrew (Org.). Abandonul universal? politica postmodernismului. a 2-a ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

_______. Dezbateri curente în jurul studiilor culturale în Statele Unite, 1997. Mimeografiat.

_______. Comoditatea culturii. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

O viață întreagă în acei fulgi de navă pe care mi-am imaginat-o înainte să-i văd. Puf pe geam. O lume întreagă de delicatese. Sunt aici doar să mă uit la amintirile mele pe măsură ce noaptea progresează. Gata cu povești. M-am săturat de efortul de a număra. Un fluier taie noaptea. S-ar putea să nu se oprească niciodată. Peisaj inutil.

Sublimul în banal-

Pentru Ana Agra

Dacă o poezie, o iubire, orice speranță ar putea trăi astfel înșelăciunea:

frumusețe, frumusețe frumusețe, nimic altceva.

Eucanãa Ferraz

Z~X Ce soartă ar avea frumusețea în aceste zile? Să fie oare cea a lui Gustav von I 1 Aschembach în Death in Venice (1971), de Luchino Visconti?

Cu cât caută mai mult frumusețea, cu atât se apropie de moarte. Ar putea fi această imposibilitate soarta estetului de astăzi? Ar fi oare un refuz disperat al mediocrității ca în sinuciderea lui Mishima?1 2 Sau ar fi, mai degrabă, plăcerea pură a unui voyeur perplex, imobilizat ca în poemul „Sob odouble Firefox”, de Garlito Azevedo, epigraf la această carte?

1 O versiune anterioară a acestui eseu a fost publicată în Literature and Philosophy, organizată de Evando Nascimento et al., Editora da UFJF, 2004.

2 „Atmosfera de compromis din acest timp se datorează faptului că cel care se străduiește să trăiască și să moară în frumusețe este sortit unei morți care va avea toate înfățișarea ignominiei, în timp ce cel care aspiră doar la o viață și la o moarte, care este, în realitate, respingător, petrece zile fericite” (Yukio Mishima apud GALARD, J., 1997, p. 14).

Delicatese: estetică, experiență și peisaje

Încă mă gândesc la American Beauty (1999), filmul lui Sam Mendes. Lester, protagonistul, se îndrăgostește de Angela, o prietenă a fiicei sale Jane, într-o coregrafie înainte de un joc școlar, în care muzica și dorința se îmbină. Renunță la slujbă, începe să se antreneze, ascultă din nou rock, încearcă să-și recapete tinerețea. Chiar dacă aceste scene sunt tratate de regizor ca fiind ridicole și patetice, tocmai din acel moment protagonistul se schimbă. În același film, tânărul Ricky este cel care pare să traducă cel mai mult posibilitatea transformatoare a frumuseții în viața de zi cu zi. Filmează ceea ce îl înconjoară, căutând nu numai să fie un voyeur, ci și să fie în lume. Când îi raportează lui Jane cel mai frumos lucru pe care îl filmase, o geantă care se învârtea în fața lui timp de 15 minute, se apropie mai mult de o altă persoană decât oricând. Prin frumusețe apare această posibilitate, oricât de scurtă, de a fi-în-lume; este mai mult o „intensitate” decât o „altitudine” (LYOTARD, 1988, p. 111).

A vorbi despre frumusețe nu este un discurs inutil. Mă plasează, în același timp, în lumea din nou re-fermecată (BAUMAN, 1997, p. 42) și în propria mea singurătate, prin „reîntâlnirea/ fiecare fragment al nostru, pierdut,/ de durere și delicatețe” (Carlito Azevedo, „Na Gávea”). Sau a fost această dorință, această iluzie? Frumusețe și nimic altceva urmăresc.

Această căutare a frumosului presupune în primul rând laude, întoarcerea sublimului, fie ca program, fie ca o provocare. Orice sentiment de încântare și fascinație față de lume, față de oameni, este într-adevăr redus la o simplă privire de consumator, marcată de standarde publicitare, care acoperă realitatea? Este într-adevăr necesar să mergi într-o călătorie de redescoperire, de reînvățare, fără teama de frumos încă o dată, fără a confunda estetica cu estetismul,3 și nici a te limita la saloane de înfrumusețare sau săli de antrenament cu greutăți. O călătorie ca cea pe care poetul Basho a făcut-o pe Calea îngustă spre Sfârșit doar pentru a contempla luna plină răsărind peste munții sanctuarului lui Kasima.

3 Confuzia sau reducerea posibilităților esteticii de astăzi la un estetism în afara timpului este ceea ce Jameson (1998, p. 135) pune cu ardoare: „Astăzi, toată frumusețea este prostituată și apelul ei pentru un pseudo-estetism contemporan. o atitudine critică, ci mai degrabă o manevră ideologică”.

Dar ce să facem când viața noastră de zi cu zi a devenit o experiență multimedia? Accelerează, mergi mai repede, fii mai rapid, aderă la simulacru4 sau stabilește pauze, tăceri, reamintire? Acum optez pentru sublim. Sublimul nu doar ca categorie de gust, experiență, nici ca limită a reprezentării moderne, ci, mai presus de toate, ca categorie analitică și concretă5 pentru articularea operelor contemporane, dincolo de impasurile artei moderne.

Fără a detalia, plec de la o primă și precară definiție a sublimului. Sublimul ar fi experiența dintre groază și plăcere, o experiență de fascinație în fața unui peisaj, a unei persoane sau a unei opere de artă. După cum ne amintește Nelson Brissac Peixoto (1997, p. 301-302), este „de neconceput, de nediscernat”, „dovada a ceva ce nu putem vedea sau defini, dar care ne îndepărtează”, „dorință nedeterminată și imensă” , „cel fără nume, de nespus.”

Sublimul intră în scenă în lumea latină (Longinus, Cecilio, Plotinus); Apare puternic în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, mai ales în filosofia germană, de la Iluminism (Kant) până la Romantism (Schiller, Schelling), iar mai recent este preluată, printre altele, de Lyotard. Subliniez doar ceea ce este interesant din această poveste pentru a discuta despre starea ei actuală. Dacă pentru Longino (1996, p. 18), sublimul este „ecoul măreției sufletului”, această apropiere a sublimului cu marele continuă dincolo de caracterul epic prezent la Longino, chiar și la Kant (1995, p. 18). 93) , referindu-se la absolut mare, sau la romantici, în fascinația pentru nedefinit și natura. Dar cel puțin în Burke (1993, p. 78 și 84), sau chiar în Longino,

4 Am explorat simulacru – această altă categorie care, tensionată cu sublimul, este fundamentală pentru înțelegerea direcției culturii și artei contemporane – ca bază pentru o estetică a artificiului, atât în contextul imaginarului neobaroc (LOPES, 1999, p. 92- 94) şi în lagăr (LOPES, 2002, p. 104-111).

■l În acest sens, am fi contrar poziţiei lui Lyotard (1993, p. 33): „Nu există obiect sublim. Și, dacă există o cerere pentru sublim sau absolut în domeniul estetic, aceasta rămâne nesatisfăcută. Când comerțul stăpânește sublimul, îl transformă în ridicol. Și nu mai există o estetică a sublimului, căci sublimul este un sentiment care-și trage puterea amară din nulitatea esteticii.”

există simultan asocierea sublimului cu infinitul, măreția, dar apare și o altă tradiție, destul de rodnică în modernitate, prin asocierea sublimului cu extremul mic, care poate fi identificat în „fizionomia comunului” de Kierkegaard (CAVELL, 2003 , p. 25) sau mai târziu, de exemplu, în memoria involuntară a lui Proust. Cu cât grandiosul, monumentalul6 poate fi asociat tot mai mult cu arta învingătorilor, a imperiilor autoritare, a artei naziste, de la realismul socialist până la epopeile hollywoodiene, este tocmai în cotidian, în detaliu, în incident, în cel mai mic, care va locui spațiul de rezistență, de diferență.

O primă aproximare ar fi posibilă între sublim și sacru. Atât extazul mistic, cât și extazul sublim sunt marcate de o suspendare și de o dificultate în a numi ceea ce se trăiește, experiențe care pot fi văzute ca analoge orgasmului7 și propriei străduințe a artei moderne de a reprezenta nereprezentabilul (NANCY, 1988), de a transgresa limitele, mișcând între zgomot și tăcere, explorarea a ceea ce este în afara ecranului, a galeriilor, a ceea ce este în afara scenei.

Dar, în ciuda sublimului, în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, fiind rezultatul trecerii de la o societate centrată pe Dumnezeu și religie ca aparat instituțional la o societate seculară, are loc o pierdere a privilegiului descântecului în fața sfinților și zeilor, astfel încât lumea materială poate fi și o sursă a acestei experiențe (CADETE, 1997, p. 21). Astăzi, această reîncântare a lumii este cuplată cu o întreagă discuție despre întoarcerea sacrului. Fără ca discuția despre sublim să-și piardă specificul, credem că poate fi mai bine înțeles în acest context mai larg, care variază de la fundamentalisme religioase noi și vechi până la cultura New Age și artiștii contemporani ca

6 Pentru o salvare diferențiată a monumentalului, ca categorie istorică contingentă și instabilă, vezi HUYSSEN, 2003, p. 40.

7 Folosirea metaforelor erotice în literatura mistică și a metaforelor sacre în literatura erotică este obișnuită.

Sofisticați precum Tarkovsky, Paradjanov, Sokurov și Bill Viola, precum și muzica lui Gorecki, Preisner și chiar în sfera culturii pop, cum ar fi muzica lui Moby.

Poate părea surprinzător că în spațiul culturii pop și, în special, în muzica electronică, asociată în mod obișnuit cu bpm-urile accelerate, celebrarea corpului și hedonismul, a existat o posibilitate de contemplare și liniște. Moby nu este însă singur, ci, fără îndoială, Dumnezeul său mișcându-se peste fețele apei, un cântec instrumental de nouă minute, pune în scenă o plimbare bazată pe explozii sonore care cresc și scad volumul, simulând apropierea și distanța ascultătorului. . Într-o lume în care orice experiență este banalizată, Dumnezeu sau sublimul nu are cuvinte, ci doar muzică

Insistăm, însă, că sublimul, îndepărtat dintr-o dimensiune metafizică, dualistă, nu implică negarea lumii, a trupului și a simțurilor în favoarea spiritului. La fel ca atunci când ne referim la frumos, și aici când vorbim despre sublim, vrem să actualizăm dezbaterea despre credință, fără a adera la viziuni conservatoare și instituționalizate ale discursurilor religioase.

Fără îndoială, aceasta este o suspendare. Dar dacă nu putem trăi în farmec și fascinație constantă, am învățat ceva din această suspendare? Ce ne mai rămâne după bucurie, în afară, poate, de a ne aminti sensul? Sau, experiența sublimului ar putea fi imemorială în mijlocul efemerității a tot? Forța proprie nu ar fi în transcendență, ci într-o scufundare în lumea lucrurilor, în aici și acum (LYOTARD, 1988, p. 104)

— o experiență apropiată de tradiția zen-budhistă (LISBOA, sd) — și nu numai în cultura nelimitată cultivată de romantici.

Departe de a localiza sublimul doar într-o tradiție care canonizează modernul, conservatorul, nostalgicul semnificațiilor în mijlocul rapidității imaginilor și măștilor, cum este, poate, cazul lui Lyotard când l-a ales pe pictorul abstract Barnett Newman când salvează sublimul în căutarea o „estetică denaturată, deci negativă” (1993, p. 69), mai apropiată de înalta modernitate decât de condiție

postmodernismul pe care l-a apărat cândva; Cred și cred într-o filiație a sublimului, într-o cheie minoră, în viața de zi cu zi, în personaje comune, prezente în poezia lui Manuel Bandeira și în cronicile lui Rubem Braga, precum și cartografiate de Davi Arrigucci (1990,1987) . „Poezia minoră” a lui Bandeira poate fi actualizată ca o „poetică a neglijenței”, „o distensie tocmai a tensiunii care provoacă experiența limită”, combinată cu o gândire slabă, pentru a folosi termenii lui Vattimo, o alternativă la o gândire puternică, marcată de o luptă pentru putere, ca act strategic și critic (HERNANDEZ, 1999, p. 10). Această poetică a nepăsării, departe de o atitudine de izolare de lume ca într-un turn estetic de fildeș, afirmă o distanță spre o mai bună înțelegere (idem, p. 42), o opțiune pentru experiența minimă, cotidiană, neglorioasă a fiecăruia. zi, o dorință de a se dizolva în univers, de a dispărea discret (idem, p. 11).

Această filiație se desfășoară și în dorința de a revaloriza narațiunea ca o modalitate de apropiere de public, de apropiere de lumea contemporană, fie în cinema, fie în literatură, de la Kiarostami, Wong Kar Wai, Kieslowski la Mike Leigh, Hai Hartley; de la regretatul Almodovar la Terence Davies, în Kazuo Ishiguro, David Leavitt și Michael Cunninghan; în Brazilia, în Walter Salles și Eduardo Coutinho, Adriana Lisboa și Rubens Figueiredo. Este vorba despre posibilitatea unei experiențe de frumos care reiese dintr-o viață de zi cu zi plină de clișee, implicând o regândire a banalului. Această experiență este situată tensionat între dimensiunea transgresivă și transcendentală a sublimului asociat cu mărețul și frumosul, marcat de plăcut, convențional. Considerăm sublimul și frumosul nu ca perechi opuse, ci ca complemente, gradații ale aceleiași experiențe.8 Sublimul în banal se află la jumătatea drumului între frumos și sublim. Din frumusete iese modestie, luminozitate, delicatete; a sublimului, există neconvenționalitate, nesupunere față de raționalitate într-o tradiție romantică.

8 Vezi SCHELLING, 1997, p. 127; SCHOPENHAUER, 2001, p. 212; LYOTARD, 1988, p. 109; ROLFE, 1998, p. 39.

Putem chiar înțelege că „confuzia dintre frumos și sublim care domină discursul contemporan poate fi apreciată ca parte a politicii

postmoderne de prăbușire a ierarhiilor moderne” (MCEVILLEY, 2001, p. 75).

Sublimul în banal nu neagă arta, dată fiind dizolvarea provizorie a limitelor subiectului. Sublimul în banal nu poate fi confundat cu căutarea unei autenticități pierdute în lumea reproductibilității tehnice și electronice a imaginii, a aurei benjaminiene.

Se apropie de ceea ce Italo Moriconi (1998a) numea desublimare, prin încorporarea corporală, dar poate pentru că nu împărtășește același pământ cultural din care par să iasă reflecțiile sale, marcat de contracultură, exces și poezie marginală, departe de orice iconoclast. posibilitate, de virulență transgresivă, chiar dacă parodică. Sublimul în banal stabilește încă un joc de tensiuni între contemplație și privirea distrasă, viteză și încetineală și preferă să se concentreze mai mult pe subtilitate, lejeritate, în cuvintele pe care nu mă obosesc să le repet din Ana Chiara (1999): „Fără mult. deznădejde, care e inutilă, fără sentimentalism, care este oarecum de prost gust, fără cinism, pentru că nerațiunea este de ajuns, dar cu blândă ironie să poți suporta greutatea”.

Acest sublim este tradus exemplar în ultimul film al lui Rafael França, Prelude to a Death Foretold (1991), finalizat cu puțin timp înainte de moartea sa. Îmbrățișările și atingerile au loc între doi bărbați ale căror fețe nu le vedem. Asta îmi amintesc. Numele traversează ecranul. Nu o listă de oameni, ci o succesiune de amintiri. În neliniștea întâlnirii și adio-ului anunțat în titlu, nu mai este timp pentru amintiri detaliate, discursuri lungi și elaborate, doar sclipire de nume și gesturi. Nimic de spus sau spus în afară de atingere. Oamenii sunt lăsați în nume. Înainte de a fi pierdute, uitate. Nu este vorba despre satisfacerea unei ultime dorințe. Nu e atâta frenezie. Nu există sex, orgasm. Doar suprafața pielii se prezintă simplu, de parcă ar putea fi reținută prin delicatețe, să zicem.

Sublimul ar fi, așadar, o înnobilare a banalului, dând accent, focalizare pe ceea ce nu există? Fără îndoială, sublimul se află în cadrul în care arta a devenit din ce în ce mai extins și complex, în care frumusețea s-a îndepărtat de obiectele specifice. Totul poate fi frumos, chiar și un cadavru, ca în celebrul poem al lui Baudelaire. Orice poate fi artă, așa cum ne-a influențat Duchamp. Toată lumea poate fi un artist, așa cum au reafirmat punkii. Sublimul poate fi în grotesc încă de la Victor Hugo (GUERLAC, 1990) sau în abject, ca atunci când protagonistul din Pasiunea după G. H„ de Clarice Lispector, înghite un gândac.

Dar astăzi, nu este vorba atât de militantism virulent, cât este de a produce semnificații precare, de a aduna fragmente, de urme, de a locui ruine. Nu așteaptă revelația, epifania, iluminarea, nici idealizarea simplului, cotidian, dar cu siguranță demistificând grandiosul, monumentalul. În felul acesta, sublimul nu s-ar prezenta ca, în critica provenită din Studiile Culturale, un „spațiu al reconcilierii burgheze”, ceea ce presupune o întoarcere la estetică ca producător de

ierarhii și distincții (DELFINO, 1997, p. 104), nici ca „opusul sentimentului de solidaritate socială” (HEBDIGE, 1998, p. 141), prin „atomizarea societăţii prin confruntarea fiecărui individ cu perspectiva propriei distrugeri iminente şi solitare” (idem, p. 137). Dimpotrivă, sublimul ar fi mai aproape de un exercițiu democratic, marcat de diversitatea culturală (SOMMER, 2004, p. 131 și 141).

Sublimul ar fi o experiență aristocratică? Ar fi o altă experiență pentru cei care au timp? Este timpul un privilegiu de clasă? Dar cei care au mulți bani sunt adesea interesați să-și petreacă timpul pentru a avea mai mulți bani sau pentru a păstra ceea ce au. Sublimul implică cu siguranță o altă relație cu lumea nemarcată exclusiv de muncă și producție.

Cum să produci imagini și narațiuni care au încă putere în fața excesului informațional? Se poate vorbi despre un „sublim tehnologic”, nu doar ca „obiect al controlului și

al consumului socializat” (COSTA, 1995, p. 49), de parcă noile tehnologii în sine ar stabili o nouă situație materială (idem, p. 37), întrucât, în prezent, mass-media nu sunt elemente externe, sunt viața de zi cu zi, memorie și afecțiune. Ca și în romanul Onde andará Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu (LOPES, 2002, p. 213-246), ne plonjăm într-o atmosferă în care subiectul umanist se dizolvă, excesul său se golește. Și chiar și peisajele cele mai marcate de transformarea industrială pot deveni „peisaje manufacturate”, precum fotografiile lui Edward Burtinsky.

În urmă cu mai bine de douăzeci de ani, Roland Barthes vorbea despre singurătatea discursului amoros într-o societate din ce în ce mai centrată pe sexualitate. Poate că estetica (ISER, 1994; BECKLEY și SHAPIRO, 1998) a devenit o altă singurătate. Toată lumea vorbește despre cultură, despre piață. Da, bineînțeles, asta ajută la înțelegere, dar nu epuizează feeria, pierzania acestei experiențe: sublimul. A vorbi despre sublim nu este despre nostalgic pentru ceva ce am pierdut, despre canonizarea și monumentalizarea modernității înalte, ci referirea la ceva ce putem găsi atunci când ne așteptăm mai puțin, mai ales când nu ne mai așteptăm la nimic, nu ca un act restaurator, ci ca act de transformare, de primire a celuilalt, de a fi altul (BLOOM, 2001, p. 22).

Nimic măreț, transcendental, ci mai mic, banal, cotidian, concret, material. Sublimul este o alternativă la discursul obosit al transgresiilor moderne (pe care artiștii de performanță și cineaștii experimentali insistă să le reînvie) și la litania unei lumi populate de imagini, clișee și informații, nu pentru a o refuza, ci din interiorul ei pentru a afirma o aderare. După cum ne tachinează Nelson Brissac Peixoto: Destinul imaginilor nu mai este jucat de experimentalismul avangardist sau de angajamentul ideologic, discursuri complet integrate în sistemul de producție a clișeului. Viitorul imaginilor constă în producerea sublimului” (PEIXOTO, 1997, p. 318).

Media, sublim tehnologic, sublim pop. Sublimul nu este o evadare din lume, evadare, ci o afirmare a posibilității de întâlnire, de prezență.

Sublimul stă la baza unei educații a simțurilor bazată pe precar, trecător, contingent, tot ce se estompează repede, dar strălucește neașteptat și subtil. O comoară de păstrat.

Sublimul face din artă o ambianță, un peisaj în care se poate locui și merge încet ca și când ar fi tot timpul din lume, este întoarcerea în jurul unui lac care ar putea fi o viață, este întoarcerea la mare, la indefinitul, la inuman, care poate fi nu numai în natură, ca pentru Kant și romanticii, ci pe un ecran de televiziune creat de computere (ROLFE, 1998, p. 51), sau în spații urbane (PEIXOTO, 1997, p. 310-311). Sublimul nu mai implică pierderea sinelui ca un triumf al limbajului, ci că subiectul însuși este tradus ca peisaj.

Poate că tot acest efort a fost în zadar. De ce să cauți să redenumești, să răsucim un cuvânt cu semnificații atât de adânc înrădăcinate, de ce să nu vorbim despre un alt cuvânt: ușurință? Sublimul este o poziționare etică și estetică față de lume în fața populismului mediatic fără a ignora mass-media, ci gândindu-ne la ele în diversitatea lor. Gândirea la limitele fragile dintre sublim și banal implică reevaluarea relevanței sau nu a unei estetici astăzi. Spre deosebire de un discurs de negare și transgresiune, astăzi redus la o strategie de marketing, apăr o subversiune blândă. Tot în contrapunct cu o estetică a violenței, cu fascinația pentru grotesc și abject, sublimul se traduce prin lejeritate și delicatețe. Nu pot să nu mă gândesc la primul principiu al esteticii lui Nietzsche (1999, p. 11): „Ce este bine este lumină, tot ce este divin se mișcă cu picioarele delicate”. Dar acesta ar fi un alt peisaj.

Referințe

ARRIGUCCI, David. Eseu despre „Merul” (A sublimului ascuns). În: Smerenie, pasiune și moarte: poezia lui Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_______· Ghicitori și comentați. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

AZEVEDO, Carlito. Sublunar. (1991-2001). Rio de Janeiro: 7 scrisori, 2001.

BASHO. Traseu îngust până la capăt. São Paulo: Iluminuras, 1997.
BAUMAN, Zygmunt. Etica postmodernă. São Paulo: Paulus, 1997.

BECKLEY, Bill; SHAPIRO, David (Org.). Frumusețe incontrolabilă. New York, Allworth, 1998.

BLOOM, Harold. Emerson și Whitmaj?: sublimul american. În: BECKLEY, Bill (Org.). Sublim lipicios. New York: Allworth, 2001.

BURKE, Edmund. O investigație filozofică asupra originii ideilor noastre despre sublim și frumos. Campinas: Papirus, 1993.

BURTYNSKY, Edward. Peisaje manufacturate. 4 ed. Ottawa: Galeria Națională a Canadei; New Haven: Yale University Press, 2005.

_______. China. Göttingen, 2005.

CADET, Teresa. Configurați liniștea. În: SCHILLER, Friedrich. Texte despre sublim, frumos și tragic. Lisabona: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.

CAVELL, Stanley. Studii transcendentale Emerson. Stanford: Stanford University Press, 2003.

CHIARA, Ana. Geografia afecţiunilor, 1999. Manuscris.

COSTA, Mario. Sublimul tehnologic. São Paulo: Experimento, 1995.

DELFINO, Sílvia. Trivialitatea sublimului. XYZ - Revista de Comunicación, v. eu, n. 1, febră. 1997.

FERRAZ, Eucanãa. Dezastruos. Rio de Janeiro: 7 scrisori, 2002.

GALARD, Jean. Frumusețea gestului. São Paulo: Edusp, 1987.

GUERLAC, Suzanne. Sublimul impersonal: Hugo, Baudelaire, Lautréamont. Stanford: Stanford University Press, 1990.

HEBDIGE, Dick. Obiectul imposibil: spre o sociologie a sublimului. În: CURRAN, James et al. (Org.). Studii culturale și comunicare. Barcelona/Buenos Aires/Mexic: Paidós, 1998.

HERNANDEZ, Rafael. O poetică a lipsei de griji: modernitate și identitate la patru poeți latino-americani. Tese (Doutorado) - Universitatea din New York, New York, 1999.

HUYSSEN, Andreas. Paste prezente. Stanford: Stanford University Press, 2003.

ISER, Wolfgang. Resurgerea esteticii. În: ROSENFIELD, Denis (Org.). Revista de Filosofie și Politică, v. Ili, n. 2 (Tema: etica si estetica). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

JAMESON, Fredric. Transformări ale acestei imagini în postmodernitate. În:_______. Întoarcerea culturală a selectat scrieri despre acest postmodern,

1983-1998. Londra: Verso, 1998.

KANT, Emmanuel. Critica facultății de judecată. a 2-a ed. Rio de Janeiro: Forense, 1995.

_______. Observații asupra sentimentului de frumos și de sublim. a 2-a ed. Campinas: Papirus, 2000.

LISBOA, Adriana. Lumea într-un grăunte de nisip: budismul zen și experiența sublimului contemporan. Rio de Janeiro, [sd] Mimeografiat.

LUNG. A sublimului. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LOPES, Denilson. Noi cei morți: melancolici și neobaroc. Rio de Janeiro: 7 litere, 1999.

_______. Omul care iubea băieții și alte eseuri. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LYOTARD, Jean François. L'inhumain. Paris: Galileea, 1988.

_______· Lecții despre analitica sublimului. Campinas: Papirus, 1993.

MCEVILLEY, Thomas. Întoarsă cu susul în jos și separat. În: BECKLEY, Bill (Org.). Sublim lipicios. New York: Allworth, 2001.

MORICONI, italian. Patru (2 + 2) Note despre sublim și desublimare. Revista Braziliană de Literatură Comparată, nr. 4, 1998a.

_______. Postmodernismul și revenirea sublimului. În: PEDROSA, Célia et al. (Org.). Poezia azi. Niterói: EDUFF, 1998b.

NANCY, Jean-Luc. L'offrande sublime. În: NANCY, Jean-Luc (Org.). Du sublime. Paris: Belin, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich. Cazul Wagner: Nietzsche împotriva lui Wagner. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PEIXOTO, Nelson Brissac. A vedea invizibilul: etica imaginilor. În: NOVAES, Adauto (Org.). Etica. 5. retipărire. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROLFE, Jeremy Gilbert-. Frumusețea și sublimul contemporan. În: BECKLEY, Bill și SHAPIRO, David (Org.). Op. cit. 1998.

SCHELLING, FWJ Filosofia artei. São Paulo: Edusp, 2001.

SCHILLER, Friedrich. Texte despre sublim, frumos și tragic. Lisabona: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.

SCHOPENHAUER, Arthur. Lumea ca voință și reprezentare. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SOMMER, Doris. Bunul simț sublim. Estetica bilingvă: o nouă călătorie sentimentală. Durham: Duke University Press, 2004.

49

Vertijul actului, balaza convulsivă se aplatizează, Câmpia se întinde până la orizont. Mersul sau nu mersul pare a fi irelevant. Cine va observa un pas sau doi? Dar asta pot oferi. Unu, doi pași. Nu mai răniți, nu mai sunt resentimente, nu mai este nimic de mărturisit. Doar lucrurile. Fereastra. Copilul se ascunde în stâlp. Un bărbat singur scrie după-amiaza târziu.

Mântuirea prin imagini1

Pentru Andréa França

Uneori este mai bine să zâmbești decât să-ți imaginezi uneori este mai bine să nu insisti și să lași să se întâmple și să tratezi umbrele cu tandrețe, frica cu tandrețe

si asteapta.

Lobão

Confruntat cu fragmentarea imaginilor de televiziune și, mai nou, a imaginilor virtuale, cinematograful s-ar afla la răscrucea lenții salvatoare (DELEUZE, 1992,

P. 126), posibilitatea de contemplare; aderă la logica televiziunii

sau cauta forme intermediare intre cele doua situatii. Pariul

Această ultimă posibilitate este cea care ne interesează cel mai mult.

Diferit de strategia remarcabilă a anilor 1980 în care cinematograful se găsea cuplat cu dorința de a revizui cinematograful clasic sub semnul pastichei, al fascinației pentru cinematograful de gen; În anii 1990 s-a stabilit o altă strategie care, în locul unui cinema de cinema, cinema de publicitate, cinema de

simulacru marcat de artificialism, care salvează viața de zi cu zi, *

O versiune anterioară a acestui eseu a fost publicată în Cinema dos anos 90, organizat de mine, Editora Argos, Chapecó, 2005.

delicatețea; estetică, experiență și peisaje

oameni simpli și povești, cu imagini dezbrăcate, prezente în Sex, lies and videocases (1989), de Steven Soderbegh, un film paradigmatic de această turnură și, așa cum ne amintește Nelson Brissac Peixoto (1991, p. 326), un film care a încheiat deceniul 1980 și centralitatea unui „voyeurism socializat” și cinefil (LABAKI, 1991, p. 9).

Printre mulți regizori care m-au fascinat în ultimul deceniu, numele lui Kieslowski este pe primul loc, mai ales la sfârșitul trilogiei în onoarea Revoluției Franceze, filmul său testament, The Brotherhood is

Red (1994). Poate că niciun alt regizor, după Tarkovski, nu a creat o operă atât de susținută de tema sacrului, de o diviziune spirituală a lumii, care să facă față provocării heideggeriene: „Doar un singur Dumnezeu ne poate salva. Ne rămâne doar o singură posibilitate: să pregătim, cu gândire și poezie, o dispoziție pentru apariția sau absența lui Dumnezeu în apus, adică pentru a ceda în prezența Dumnezeului absent” (HEIDEGGER, 1977, p. . 81).

Ceea ce îl mântuiește pe Tarkovsky de obscurantismul său ideologic este materialismul său cinematografic, gravitatea grea a Pământului și corporalitatea spirituală. Accesul la spiritual are loc prin contact fizic intens și direct cu greutatea Pământului. Subiectul intră în domeniul viselor când abandonează greutatea intelectului și se raportează intim cu realitatea materială. Tarkovski compune un fel de „teologie materială” (ZIZEK, 2001, p. 102-103).

Kieslowski nu este un predicator al obscurantismului new-age.Când știința eșuează, și fundațiile religioase se fragmentează (idem, p. 121). De asemenea, și cu atât mai mult, salvarea pentru Kieslowski nu este în altă lume, ci în această lume, în concretețea imaginii, poate de aceea cariera sa de început de documentarist a rămas mereu prezentă (MASSON, 1994, p. 15).), evitând alegoriile, simbolurile, metaforele ușoare pentru a face față invizibilului, precum și clișeele cinematografice politice pentru

tratează realitatea poloneză de la sfârșitul anilor 19802, de la ascensiunea Solidarității până la dezmembrarea socialismului real. Politica pare un fundal subtil, fiind înlocuită din ce în ce mai mult de viața cotidiană sărăcită a clădirilor prefabricate. Problemele etice coboară dintr-un plan abstract, ca în cazul celor zece porunci biblice și a lozincilor Revoluției Franceze, pe un plan mai concret, afectiv și actual. Aceasta se întâmplă într-o schimbare subtilă de perspectivă, când în Viața dublă a lui Véronique (1991) trece o statuie (dacă nu mă înșel, a lui Lenin) fiind îndepărtată de la locul ei sau când cei doi protagoniști se întâlnesc în mijlocul studenției. demonstraţii. Este ca și cum Kieslowski a spus: „Știu că aceste fapte există, sunt acolo, dar nu sunt despre care vreau să vorbesc, sau cel puțin nu direct”. Se apropie astfel de dilemele cu care se confruntă artiștii brazilieni în procesul de deschidere la sfârșitul anilor 1970: ce să spun când nu mai există cenzură, când inamicul nu mai este identificat? (STOK, 1993, p. 151-152).

Nu din modestie sau cenzură, fidelitatea față de realitate l-a determinat pe Kieslowski să renunțe la documentar (ZIZEK, 2001, p. 71) și la conștientizarea că nu totul poate fi înregistrat (idem, p. 72), ca antidot, față de proliferare neîncetată și imagini obscene. Nu este vorba de a reprezenta idealuri sau de a le gândi într-un mod abstract, ci, prin refuzul de a defini, Kieslowski circumscrie, folosește trăsături subtile, indicii ale acestor valori confruntate cu situațiile cotidiene (FRANÇA, 1996, p. 29). Ca și în cazul bătrânei care trece prin mai multe filme Kieslowski către un coș de gunoi în care să pună o sticlă și în cele din urmă primește ajutor în The Brotherhood is Red.

Spre deosebire de simpla poză, gestul, care „nu este altceva decât actul considerat în întregime, perceput ca atare, observat, surprins” (GALARD, 1997, p. 27), este o „constantă în filmele lui Kieslowski, care dezvăluie inexprimabil, indecidabil”

2 Kieslowski este destul de conștient în refuzul său de a vorbi despre politică, dând exemple precum „a se arăta cozi în magazine, cărți de rație” (apud STOK, 1993, p. 145).

(idem, p. 158). Iar acest gest liber merită mai mult spus decât înregistrarea marilor transformări sociale (BRET, 1994, p. 50). Poate că angajamentul etic, perceput în lumea noastră ca ridicol de anacronic, este mai subversiv decât orice perversiune (ZIZEK, 2001, p. 143). Vremea marilor evenimente cedează timpului afecțiunii, fără să se teamă de sentimentalism, nici aderând la un populism ușor care în cele din urmă desconsideră publicul. „Pasiunea ca experiență a lumii vizibile este explorarea uneia invizibile” (HEYNEMAN, 2000, p. 98).

În acest context, muzica colaboratorului său Preisner joacă un rol fundamental în a vorbi despre ceea ce nu este în scenă, ci este resimțit, prin concretizarea invizibilului ca o posibilitate de unire a îndepărtatului, aleatorii, fundamental pentru a dilua, a încadra narațiunea. în cadrul unei atmosfere în care „actorii parcurg povestea în timp ce obiectele vorbesc” (FANTUZZI, 2003, p. 100). Obiectele nu funcționează ca declanșatori ai unei amintiri psihologice, dar în fragilitatea lor dezvăluie o stare de spirit (FRANÇA, 1996, p. 30-31). Folosirea lentilelor, ochelarilor, oglinzilor și sticlei face ca realitatea să pară filtrată, uneori distorsionată, producând o ușoară ciudățenie, dar fără a se îndrepta spre simpla abstractizare.

Fără a refuza mass-media, nici a adera la o recuperare nostalgică3 și fundamentalistă a credinței, experiența sacrului iese din cotidian și din banal. Când personajul Valentine spune, la sfârșitul The Brotherhood is Red, în ultimul dialog cu fostul judecător, că ceva se întâmplă fără a spune ce este. Această linie rezumă întregul impas al cinematografiei lui Kieslowski: cum să transpunem invizibilul, sacrul, feeria în lumea în care trăim.

Valorificarea unei descântece cu lumea nu implică evadare, nici idealizare a lumii, după cum vedem de la protagoniștii acestui film, ele nu pot servi drept modele.

3 Fredric Jameson (2002, p. 140), dimpotrivă, numește filmele lui Kieslowski „simulacra de religie ca produse nostalgice” în cadrul unui proces de estetizare a religiei, un „sindrom Gorecki Third Symphony”.

de oameni fără probleme: Joseph Kern, un fost judecător singuratic chinuit de trecut, și Valentine, studentă la Universitatea din Geneva

și model, cu o relație dificilă cu iubitul ei și un frate implicat în droguri. Fără îndoială, cu toată durerea, avem o prezentare delicată a ființei umane în care propria sa fragilitate este cea mai mare putere a sa. Nu sunt personaje nici epice, nici tragice, sunt personaje comune, cu vieți comune, dar asta nu înseamnă că sunt ridiculizate, patetici. E puțin umor în Kieslowski, există milă. Credința într-o lume nu mai este în utopia socialistă, așa cum putem vedea în Viața dublă a lui Véronique. Într-o lume în tranziție, în care trecutul se estompează și viitorul unei societăți de consum nu pare încurajator, soluția lui Kieslowski este de a salva o privire estetică asupra lumii, care o surprinde în timp și în detaliile ei (FRANÇA, 1996, pp. 44 și 48).

Frăția este roșu este un film despre feerie, despre frumusețe, cuvinte pe care ne-am pierdut obiceiul de a le pronunța fără semnul cinismului sau al ironiei. Este vorba despre frumusețe care are valoare etică, nu despre cum să judeci ce este bine sau rău, virtute sau păcat, ci despre ce să faci în lume, cum să trăiești și nu doar să supraviețuiești. La Kieslowski, divinul nu este întotdeauna vizibil, nici prezența lui nu este evidentă, iar chestionarea etică este temporală (CAMPAN, 1993, p. 51).

Cinematograful lui Kieslowski este un cinema al credinței și al angajamentului. Delicatesa sa din The Brotherhood is Red nu indică doar o țară stabilă, Elveția, fără probleme politice și economice majore aparent. Încântarea nu este un privilegiu de clasă, dar reflectă o anumită căutare a echilibrului, poate o ideologie contemplativă în mijlocul frenezięi urbanității. Căutarea este căutarea unui alt ritm în lumea muncii și a producției, a treburilor, obligațiilor și orelor programate, așa cum vedem la Valentine, fotografierea, la cursul de balet, defilarea etc. Căutarea este căutarea unui alt look, a unui alt mod de viață. Posibilitatea de a contempla, de a transforma orașul într-un peisaj este

mai mult o atitudine față de prezent decât o nostalgie pentru o lume mai lentă, rurală.

Chiar dacă trăim într-o societate post-revoluție franceză, care a afirmat o lume seculară în detrimentul unei lumi teocentrice, provocarea lui Kieslowski a fost să salveze ceea ce a fost reprimat în acest pasaj. Nu este vorba despre a ne gândi la sacrul asociat cu mari teme, sfinți și Dumnezeu. Industria bisericilor neo-penticostale și New Age a făcut deja acest lucru până la epuizare, dar pentru a o aduce mai aproape de viața de zi cu zi. Poate mai mult decât un cinema al sacrului, ne aflăm în fața unui cinema al sublimului și al concilierii.

Căci ceea ce ne interesează aici, să ne gândim la sublim4 ca la inefabil, indescris, nenumit și cu atât mai mult, dincolo de nebunie, groază, o experiență de feerie și fascinație. În tradiția modernă, sublimul se va regăsi nu doar în marile evenimente, fapte istorice, ci și în banal, în viața de zi cu zi, aici în acest film, populat de mass-media, telefoane, ziare. Cum să uităm că una dintre cele mai izbitoare imagini din film este cea a unui panou publicitar, o reclamă la gumă pe

care o face Valentine, recuperată la final, pe chipul lui surprins într-un reportaj de televiziune? Panoul publicitar și televiziunea apar mai puțin ca o „denunțare a folosirii dramelor timpului nostru cu utilizări comerciale” (FRANÇA, 1996, p. 144) decât ca o posibilitate de încântare în cea mai banală dintre mass-media. Străgând fascinația din cel mai mic, insignifiant, detaliu, gestul imperceptibil este în acest sens în care se regăsește Kieslowski, în căutarea unei lejerități greu de întreținut în zilele noastre. Această căutare aduce etica și estetica în dialog, făcând din căutarea frumosului o decizie de viață, nu o simplă estetizare5, nici echivalența frumosului cu binele, ci o înrădăcinare în existență prin experiența estetică, tradusă în posibilitatea întâlnirii cu lumea. si unul cu altul. Cinema de da, în ciuda

4 Așa cum a fost dezvoltat anterior în eseul Ό sublime no banal”.

5 Încerc să răspund comentariului lui Walter Menon observând că totul despre Kieslowski, mai ales în ultimele sale filme, este prea frumos, fiecare moment este remarcabil sau ar putea fi. Ceea ce face banalul să se piardă în fața estetismului.

de tot, fără teama de a fi grandilocvent. Poate va fi un moment în care nici măcar să nu te temi de asta. Întrebarea pentru Kieslowski este: cum să folosești imaginea fără a impune privitorului rolul unui judecător, rolul unui voyeur7. Cum putem folosi imaginea fără ca aceasta să impună un adevăr? (idem, p. 14) „Dacă ne confruntăm constant cu ceva care ne scapă, cum putem restabili lumea, sinele, cuvintele, lucrurile?” (idem, p. 87).

Cruzimea, grotescul, abjecția, violența sunt în lume cu toată forța lor, dar există posibilitatea întâlnirii. Dacă există un impas, întruchipat chiar și în singurătate, în dificultatea conversației, există și posibilitatea unei întâlniri întâmplătoare, ceea ce înseamnă că mai mult decât un film Kieslowski are o structură dublă, cu doi protagoniști, povești paralele spuse în montaje alternante. , lumi diferite care se ating. Cum putem învăța din aceste momente fragile de farmec? Intalnirea improbabila, dar nu imposibila, dintre Joseph Kern si Valentine este un exercitiu de invatare reala cu diferenta, in dialog in mijlocul excesului de informatii si imagini. Fraternitatea apare într-un mod foarte concret atunci când suntem gata să-i ascultăm pe ceilalți (idem, p. 38).

Încă de la început, suntem invitați de regizor să împărtășim viața de zi cu zi a lui Valentin. Nimic de-a face cu reality-show-urile și talk-show-urile în care vedem oameni expunându-se într-un spectacol de varietate grozav. Ceea ce ni se oferă este ceva care, oricât de intim ar fi, este întotdeauna ambiguu și misterios, delicat și incomplet. La începutul filmului, Valentine îi spune iubitului ei că s-a simțit singură cu o seară înainte. Suntem invitați să fim tovarăși de viață ai acestei singurătăți care ni se oferă ca ceva foarte prețios, dacă totuși suntem capabili să acceptăm această ofrandă.

Se pune accent pe dialog și conversație care, în absența unor mari idealuri și cauze, oferă motivațiile pentru a trăi viața în precaritatea ei, simțind mereu că există ceva mai mare, care nu se traduce prin a fi în afara lume, mai degrabă dimpotrivă. Intalnirea personajelor, marcata de intamplare si deriva, mereu

indică o prezență mai mare în lume. Chiar și la final, după scufundarea bărcii care transporta nu doar tânărul student la drept și modelul, ci toți protagoniștii celorlalte două filme anterioare din trilogie, se încheie cu posibilitatea unei întâlniri. Este însăși imaginea reportajului de televiziune care îi apropie de ochii fostului judecător care se uită la televizor.

Dacă în Viața dublă a lui Véronique există un paralelism între cele două personaje, unul trăind în Polonia, celălalt locuind în Franța, interpretat de aceeași actriță și cu nume asemănătoare, în Frăția este roșu, povestea tânărului student la drept. nu este o simplă repetare a poveștii tinereții fostului judecător, ci o focalizare asupra prezentului, întâlnirii și viitorului, simbolizate de cățeii născuți din câinele rănit la începutul filmului.

Fostul judecător, spunându-i lui Valentine povestea lui mult tăcută, se eliberează de un trecut de rănire. Trecutul și prezentul se intersectează în atât de multe feluri încât utilizarea hazardului ca clișeu romantic sau element al unei narațiuni fantastice ajunge să fie doar o posibilitate dintre atâtea pe care le avem și, în domeniul eticii, susține jocul imaginilor reticente (CAMPAN , 1993, p. 118 și 125).[6] După cum ne amintește Badiou (apud HEYNEMANN, 2000, p. 99), tot adevărul depinde de șansa unui eveniment și procesul lui nu poate fi surprins decât prin mijloace poetice. Kieslowski este interesat de momentul precis în care cel mai nesemnificativ dintre fenomene atrage atenția ochiului și direcționează/schimbă viața (CAMPAN, 1993, p. 10). Ceea ce are consecințe asupra narațiunii. Căutarea de a nu închide un film într-o schemă logică, ideologică, morală este ceea ce stă în spatele gustului întâmplării, al eventualității pe care o modifică (FRANȚA,

6 Pentru a ne aminti o altă posibilitate de salvare a hazardului, vezi lucrarea lui Julio Medem, în special The Lovers of the Polar Circle (1998), foarte diferită de filmele mai convenționale de la Hollywood, așa cum ne amintește Mark Cooper (2002, p. 151) în analiza sa. din Sintonia de amor (1993), de Nora Ephron, în care, spre deosebire de filmele lui Medem, în afara SUA este gol, forma și conținutul ei există pentru a evoca excesul spațial: „Povestea de dragoste evocă o multiplicitate de spații în sensul de a face. o omogenitate spațială din securitate, destin și rezoluție”.

1996, p. 15). Având hazardul ca fir călăuzitor, acțiunea este înlocuită cu rătăcirea (DELEUZE, 1985, p. 245-246) iar imaginea, ca și în criza imaginii-acțiune, în trecerea de la cinematograful clasic la cel modern, nu se mai referă la o situaţie globalizatoare sau sintetică, dar dispersivă (idem, p. 254). Șansa și destinul nici măcar nu răsună cu nostalgiei unității pierdute, spre deosebire de alte discursuri despre revenirea sacrului de astăzi.

Șansa prezentă chiar în întâlnirea dintre fosta judecător și fotomodel, cauzată atunci când dă peste câinele fostului judecător și merge să o returneze, nu privește întâlnirea romantică și improbabilă care se încheie cu „ferici pentru totdeauna”, precizând inevitabilitatea întâlnirii sufletelor pereche. Aici nici nu știm dacă este o poveste de dragoste. Ceva se întâmplă între cei doi, cu siguranță o experiență transformatoare. Fostul judecător începe să se intereseze mai mult de ceilalți, dincolo de a fi un simplu spectator al dramei lumii, iese din casă și se uită la televizor. Valentine este, de asemenea, capabil de gesturi la care nu se aștepta, cum ar fi să-i sune și să-i ureze moartea traficantului de droguri, vecinul judecătorului. Pe lângă bine și rău, fiecare act implică blândețe și cruzime. O nedreptate se poate dovedi a fi justă, precum și invers. Nu putem face nimic decât să fim la înălțimea fiecărei momente, fiecărei decizii. Cu fiecare incident, se întâmplă un alt lucru neașteptat. Pentru a-l regăsi pe Valentine, dar nu doar din cauza asta, se autodenunță fostul judecător. Lasă indiferența și începe să se aștepte la ceva. Iar „trezirea dorinței de a aștepta este cel mai mult care se poate face” (HEIDEGGER, 1977, p. 81).

Până la urmă, chiar dacă Valentine nu rămâne cu judecătorul, există posibilitatea unei noi întâlniri, pentru ei doi și cu alții, cu lumea. Judecătorul care s-a retras după ce l-a găsit vinovat pe fostul iubit al singurei femei pe care o iubise vreodată , se mântuiește de durerea care a însoțit această deziluzie. Nu iubise niciodată o altă persoană până la întâlnirea sa cu Valentine. Privirea judecătorului care încheie filmul este o privire de grijă, de așteptare senină (HEIDEGGER, [sd], p. 25 și 57) și atentă la lume, privire care nu duce la pasivitate, precum cea susținătoare și privirea fraternă a lui Valentin este în fața lui

judecător, sau ridicând câinele care a fost lovit. Este același aspect pe care pare să îl aibă regizorul cu toți protagoniștii acestei trilogii, atunci când îi salvează, printre cei 1.400 de pasageri ai feribotului care se scufundă în Canalul Mânecii.

Joseph Kern a încetat să mai fie judecător pentru că nu mai credea în capacitatea lui de a judeca, pentru că nu mai credea într-o lume marcată de morala judecății, pentru că nu mai credea pur și simplu. Când Valentine îl găsește, duce o viață izolată, indiferent la orice și la oricine, cu excepția plăcerii de a asculta convorbiri telefonice, într-un fel de flânerie sonoră fără a părăsi locul, în iluzia că ar putea cunoaște mai mult oamenii prin adâncire. intimitatea lui, adâncindu-se în cruzimea unei lumi fără speranță. Întâlnirea cu

Valentine este o întoarcere într-o lume a luminii, așa cum a fost atunci când s-a îndrăgostit cu mult timp în urmă. Apariția proprie a lui Valentin este marcată de o rază de lumină ciudată, neașteptată, care o luminează în mijlocul întunericului casei judecătorului, deopotrivă concretă și transcendentă, care suspendă momentan narațiunea.

Judecătorul trece de la vinovăţie, remuşcări, rănire şi indiferenţă la o lume marcată de vitalitate, de etică înţeleasă ca conduită faţă de lume, cum să acţioneze cât mai bine în fiecare situaţie, dar, mai presus de toate, să nu reprime, ci să lase. lasa-te purtat de a uita lumea, pentru a fi poate mai liber. Spre deosebire de Dora, în Central do Brasil (1998), de Walter Salles, un alt film care salvează întâlnirea, în care avem răscumpărarea durerii de inimă prin nostalgie, aici se întrezărește o altă viață, o altă lume, a fi dincolo de durerea de inimă. , de pierderi, ca în Sweet Tomorrow (1997), de Atom Egoyan, Happy Together (1997) de Wong Kar Wai și The End of a Long Day (1992), de Terence Davies, toate filme din anii care alcătuiesc un constelație a unui cinema al delicateții, al sublimului în banal.

Poate că ar fi interesant, făcând o paranteză și un contrast final, să comparăm strategia lui Kieslowski în căutarea sublimului în viața de zi cu zi cu cea a lui Julio Bressane (TEIXEIRA, 2003).

Bressane este credincios cinematografiei moderne până în zilele noastre, deși face unele depărtări de matricea Cinematografiei Marginale de care a fost legat la începutul carierei și gustul său pentru abject spre salvarea unei feerie prin imagine, care interesează. noi mai ales în salvarea a două figuri istorice: părintele Antônio Vieira și Sfântul Jerónimo. Haoticul se transformă în ironie blândă, jucăuș; Din violența urbană contemporană, migrăm, nu către un trecut mort, ci unul reînviat, mereu capabil să se întoarcă prin forța sa. În locul interesului lui Kieslowski pentru banalul, prezentarea unor nume mari în cultură, un proiect ambițios, dar fără un complex de inferioritate, nici „nevoia unei radiografii sociologice a Braziliei” (PEREIRA, 1999, p. 86) prin recuperarea ambelor. Nietzsche și Lamartine Babo, atât Isadora Duncan, cât și Oswald de Andrade, pentru a numi figuri, fantome din alte filme, așa cum se întâmplă în muzică: Bach este vecinul lui Caetano Veloso, Wagner lângă o samba. Chiar și deșertul São Jerónimo (1999) este recreat în hinterlandul de nord-est. Din Torino-ul lui Nietzsche putem vedea Muntele Pâine de Zahăr, nu ca un alt element de peisaj, nici doar o fragmentare antropofagico-tropicalistă a arhaicului și a noului, a străinului și a naționalului.

Totuși, un peisaj străbate opera lui Bressane: marea. Înlocuit doar de deșertul din São Jerónimo, ambele imagini ale posibilului infinit. Totuși, deșertul apare ca un „ocean de lumină” (BRESSANE, 2000, p. 13), iar „lumea materială este însăși lumina” (idem, p. 12), recuperând toată preferința școlii franceze pentru apă (DELEUZE, 1985, p. 60), în care totul există pentru lumină (idem, p. 62). Spre deosebire de expresionism, în care sublimul se află în reuniunea cu infinitul în spiritul răului (idem, p. 72), în această tradiție impresionistă,

sublimul este în lumină și mișcare. Apa apare ca o promisiune sau un indiciu al unei alte stări de percepție, o percepție mai mult decât umană, nu mai cioplită din medii solide (idem, p. 105), nu marea romantică, nostalgică, ci marea materială concretă, care trece prin La. mer, de Debussy, The waves, de Virginia Woolf, și Wavelength (1967), de Michael Snow.

Deșertul, în loc de reprezentarea sa contemporană în filme precum Paris, Texas (1984), de Wim Wenders, sau chiar în Antonioni, nu este doar despre absența imaginii, refuzul sensului; este recuperat în sensul său radical, poate mai tradițional, ca „centru privilegiat de percepție a zvonurilor și ecourilor tulburărilor spirituale” (BRESSANE, 2000, p. 61). Poate, din acest motiv, Bressane apare la Sfântul Ieronim a fi mai hieratic și canonic în fața sacrului decât Kieslowski, pe calea unei scrieri a imaginii, „un loc al neutrului, nu mai este limbajul cinematografic sau literar, [care] cere moartea limbajului, stilului și actorului. Scrierea imaginii în cinema este scrierea timpului, a gândirii și a senzației (COSTA, 2001, p. 190), în care imaginea, de la Blanchot încoace, nu este un substitut reprezentațional al obiectului, ci o urmă materială sau reziduul eșecului obiectului de a dispărea complet (SHAVIRO, 2000, p. 17); imaginea nu ca simptom al lipsei, ci „un reziduu ciudat și excesiv care rămâne atunci când lipsește totul”, „nu indicele a ceva care lipsește, ci insistența a ceva care refuză să dispară”, „banal de la sine înțeles”. și de sine stătătoare, dar superficialitatea și evidența sa este și un spațiu gol ciudat, o rezistență la închiderea definiției sau la orice impunere de sens”, „nici adevărat, nici fals, nici real, nici artificial, nici prezent, nici absent”, „ lipsit radical de esență”, „simulacre goale, copii fără original” (idem, p. 17). Nu cinematograful adevărului, ci adevărul cinematografiei (DELEUZE, 1990, p. 185-186).

În acest context, mai ales la São Jerónimo, putem vedea dialogul cu pictura ca o alternativă la sentimentul de redundanță al cinematografiei narative, marcat de hegemonia televiziunii (AUMONT, 1995, p. 1-2), la fel ca și Pasiunea (1982), de Godard, Ipoteza tabloului furat (1978), de Raul Ruiz, II sol del membrillo (2000), de Victor Erice, și Frumoasa intrigă (1991), de Jacques Rivette. Fascinația pentru peisaj și piane statice articulează acest dialog, nu atât datorită citatelor din

picturi specifice, dar punând întrebări „cum ar fi ce se întâmplă când te uiți la ea mult timp?” (idem, p. 58).

Cinematograful lui Kieslowski m-a aruncat într-un impas, într-o așteptare. Când moartea sa a fost anunțată la o expoziție a operei sale, primul sentiment a fost unul de neputință. Mai puțină delicatețe în lume, mi-a spus. În urmă cu câțiva ani, Irene Jacob, cea mai mare muză a lui, a apărut în producții medii nord-americane. Paradise

(2002), un scenariu de Kieslowski, partea inițială a unei noi trilogii, a devenit un film de mâna lui Tom Tykwer, regizorul unui alt film important din anii 1990, Run, Lola, Run (1998), dar întrebarea că moartea lui pleacă nu este aceeași singurătate ca Godard sau Bressane, cinematografele sfârșitului, sfârșitul cinematografiei, este, da, o pauză, o suspendare, un colț din care poate putem observa ceea ce trăim și simțim, lipsurile noastre. Am ajuns într-un refugiu sigur, chiar dacă temporar, iluzoriu și precar, înainte de următoarea furtună. Poate că cinematograful lui Kieslowski îmbătrânește, nu știu, dar de fiecare dată când îl revăd, emoția se reînnoiește. Atâta timp cât există speranță pentru o viață frumoasă în toată plinătatea ei, numele lui Kieslowski va răsuna în continuare. Eu cred.

Referințe

AGEL, Henri. El cinema y lo sagrado. Madri: Rialp, 1960. _______. O cinema tem alma? Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.

AUMONT, Jacques. Ochiul nesfârșit: cinema și pictură. Paris: Séguier, 1995.

BRESSANE, Julio. Cinemancia. Rio de Janeiro: Imago, 2000. BRET, Catherine. Tema dublului în viața dublă a lui Véronique. Studii cinematografice, Paris, n. 5, p. 203/210,1994.

CAMPAN, Véronique. Zece scurte istorii ale imaginii - decalogul de Krzystof Kieslowski. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993.

COOPER, Mark Garrett. Spații narative. Ecran, c. 43, n. 2, verão, 2002.

COSTA, Claudio da. Noua paradigmă a scrierii imaginilor. Comunicare și spațiu public, Brasilia, v. IV, nu. 2, p. 185-196, aug. la zece. 2001.

DELEUZE, Gilles. Cinema 1: imaginea-mișcare. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_______. Cinema 2: imagine-timp. São Paulo: Brasiliense, 1990. _______. Scrisoare către Serge Daney: optimism, pesimism și călătorii. În:____. Conversații. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

FANTUZZI, Virgílio. Zeul Necesar al lui Krzystof Kieslowski. Ixtus. Mexico City, v. X, n. 39, 2003.

FRANTA, Andréa. Cinema în albastru, alb și roșu: trilogia lui Kieslowski. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

GALARD, Jean. Frumusețea gestului: o estetică a conduitei. São Paulo: Edusp, 1997.

HEIDEGGER, Martin. Doar un Dumnezeu ne poate salva. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, nr. 50, iul./sept. 1977.

_______. Seninătate. Lisabona: Instituto Piaget, sd

HEYNEMANN, Liliane. Corp și vizibilitate în Kieslowski: nu vei iubi. În RAMOS, Fernão (Org.). Studii de film: Socine II și III. São Paulo: Annablume, 2000.

JAMESON, Fredric. Transformări de imagine în postmodernitate. În:_________. Cultura banilor: eseuri despre

globalizarea. a 3-a ed. Petrópolis: Voci, 2002.

LABAKI, Amir. Introducere. În: ___________. (Org.). Cinematograful de

Anii 90. São Paulo: Brasiliense, 1991.

MASSON, Alain. Schimbarea corpului în opera de Kieslowski. În: Etudes Cinématographiques, Paris, p. 203-210, 1994.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Sex, minciuni și casete video. În: LABAKI, Amir (Org.). Cinematograful anilor 90. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PEREIRA, José Mario. Situația actuală din São Jerónimo. Cinemais, Rio de Janeiro, nr. 18, iul./aug. 1999.

SHAVIRO, Steven. Corpul cinematografic. a 3-a ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

STOK, Danusia (Org.). Kieslowski pe Kieslowski. Londra/Boston: Faber și Faber, 1993.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Despre modernitatea cinematografiei după Julio Bressane. În: CATANI, Afrânio et al. (Org.). Studii de film, anul IV. São Paulo: Panorama, 2003.

ZIZEK, Slavo). Spaima lacrimilor adevărate. Între teorie și post-teorie. Londra: British Film Institute, 2001.

Nu se aude nici un zgomot în vânt în copacii văzuți prin fereastră. Ramurile, frunzele moi se mișcă. Un val verde traversează aerul. Nu-mi aparțin. Eu sunt pe cealaltă parte.

Lauda pentru lejeritate1

Pentru Adalberto Müller

Plutesc în aer în timp ce îmi aduc la tăcere cântarea.

Zborul vine din gât, nu din aripi.

Fabrício Carpinejar

Cum să vorbim despre lejeritate în zilele noastre? Slăbirea ar fi o aderență la viteză sau posibilitatea de a lua o pauză? Plec de la ideea simplă că lejeritatea stabilește un dialog constant cu greutatea, astfel încât să știm să zburăm și să cădem, atât să ne mișcăm, cât și să ne odihnim (BACHELARD, 2001, p. 22). Pe lângă evaluările subiective ale gustului, lejeritatea s-ar prezenta mai mult ca o destinație, o căutare, decât un concept riguros. Folosind niște imagini, putem spune povești și impresii care implică laudele ei, fără a o întemnița vreodată. Definirea acesteia ar fi ca și cum ai vrea să ridici apa cu mâinile. Cel mai bun iese mereu. Poate că o metodă, o cale mai bună, așa cum sugerează Italo Calvino, ar fi să nu te uiți la ea, fără a uita că există o prezență de neșters în tot ce se poate spune despre lejeritate.

Mă regăsesc dintr-o dată, mereu în căutarea lejerii, mai întâi în melancolie, „tristețea devenită lumină” (CALVINO, 1997, p. 32), acum în ceea ce am numit sublimul în banal, un sublim în ton.

1 Versiunea acestui text va fi publicată în De Olho na Imagem – Cinema e audiovizual, organizat de Tânia Montoro pentru Editora Universidade de Brasília.

minor tradus în plonjare în uitare, memorie evanescentă, refuz al resentimentelor, renaștere în reverie, visul făcut lumină. Spre deosebire de sublim, care are o grosime filosofică, lejeritatea nu o are încă. Poate, din acest motiv, o putem înțelege mai mult ca o categorie care reiese în principal din discursurile poetice, chiar și atunci când sunt de la gânditori precum Nietzsche, Bachelard și Serres.

Meritul lui Calvin de a plasa ușurința ca prima valoare care trebuie păstrată în mileniul nostru este o lecție de umilință și generozitate, de a lua doar ceea ce este esențial, ceea ce putem purta și de a lăsa restul deoparte (CALVINO, 1997, p. 41). În cea mai frumoasă prelegere a sa, Calvino apără lejeritatea, într-un mod foarte concret, care implică chiar procedee formale, precum dezbrăcarea limbajului (poate împotriva unei întregi literaturi baroc, a exceselor) și folosirea unei narațiuni subtile (idem, p. 29-30).

Considerând lejeritatea într-un mod pozitiv, Calvino se diferențiază deja de orice artist care confundă greutatea cu importanța și densitatea cu seriozitatea. Calvin are chiar o oarecare modestie în a înlătura ușurința gândirii, „vioiciunea și mobilitatea inteligenței” (idem, p. 19) de la simpla lejeritate, superficialitate (idem, p. 22), deoarece mai târziu, într-o altă prelegere, va au în lăudarea vitezei, definite prin agilitate, inventivitate, mobilitate, fără a nega plăcerile încetineirii (idem, p. 59), nici a se lăsa confundat cu simplu vertij mediatic care reduce și omogenizează totul (idem, p. 58). Cel mai important lucru este că radicalizează consecințele înlăturării greutății lucrurilor, locurilor și personajelor ca strategie de salvare a narațiunii de toți cei care o văd moartă, lipsită de sens.

Lejeritatea reprezintă nu numai probleme formale, ci o ființă diferită în lume. În Milan Kundera, deși există o dramă a lejerității care iartă

totul, chiar și cele mai mari atrocități istorice sub vălul nostalgiei (KUNDERA, 1985, p. 10), există „legerea insuportabilă a ființei” în protagonistul lui. cel mai mare roman.cunoscut, care ajunge să devină o „greutate inevitabilă a vieții” (CALVINO, 1997, p. 19); există o bucurie în a fi

salvează narațiunea capabilă să se ocupe de lumea care ne strecoară printre degete, în fața noastră. Este vorba despre căutarea unei noi aventuri la fel de veche ca legendele și miturile, la fel de nouă ca lumea informației, un mister care reiese chiar și dintr-o lume transparentă și clară. Există un design solar în această salvare, o fascinație pentru lumea așa cum este, oricât de minunate, fanteziste, neobișnuite ar fi unele dintre ficțiunile lui Calvino. Sau chiar în salvarea istoriei „la fel de ușor ca viața individului, nesustenabil de ușor, ușor ca o pană, ca praful zburător, ca ceva ce va dispărea mâine” (KUNDERA, 1985, p. 224).

Lejeritatea lui Calvino este o forță minoră, de jucat cu cartea Forța majoră, a lui Clément Rosset, un modest văr al bucuriei lui Nietzsche, mai discret, mai puțin tragic, mai puțin marcat de discursul puterii și mai mult de cel al subtilității. Dacă eterna întoarcere evocă o dimensiune tragică, lejeritatea a ceva care nu se întoarce face posibilă sesizarea nesemnificativelor, a lua jocul în serios, fără teama de sentimentalism, pentru că știm că „înainte de a fi uitați, vom fi transformați în kitsch. Kitsch-ul este stația intermediară între ființă și uitare” (KUNDERA, 1985, p. 279). La fel ca în ascensiunea finală a protagoniştilor fugari din Paraíso (2002), de Tom Tykwer, pe un scenariu de Kieslowski, un frumos exemplu de bucurie aeriană, care este, înainte de toate, libertatea (BACHELARD, 2001, p. 136). Atâtea momente, întâlniri. Atâtea evadari, pauze. Acestea și cele care vor veni. Acum și aici, suspendat în aerul transparent. Doar o lumină pură iese la iveală, ca la începutul timpului. Ziua progresează. Nimic de dorit în afară de mișcarea nemișcată a elicopterului. Toți anii trecuți și să vină se ridică. Ei nu dispar, se concentrează. Toate orele, toate sentimentele. „Într-o zi și peste noi/va cădea uitarea/ca ploaia pe acoperiș/și a fi uitat/va fi aproape fericire” (LEMINSKI, 1991, p. 91).

Bucuria aeriană poate fi văzută și ca depășirea fricii de a zbura, o eliberare de trecut, ca în Arta de a urca pe acoperișuri, de Armazém Companhia de Teatro sau în Visele.

Einstein, Intrépida Trupe, o sinteză a unei traiectorii, precum și o întreagă familie de companii de dans contemporan, care, departe de o grea moștenire teatrală și de o asepsie minimalistă, mențin netezimea baletului clasic fără închiderea formelor, din Paul Taylor, David Parsons la Mark Morris și Shen Wei, când dansatorul însuși nu se diluează în coregrafie, în construcția sculpturilor și a peisajelor pop, ca în cele mai bune lucrări ale lui Philobolus, în delicata

întâlnire romantică în aer din Star. -cross 'd, prezent și în spectacolele lui Momix, de la Opus cactus la Lunar sea, în care ființe în mișcare sunt puse să danseze pentru totdeauna în gravitate zero, ființe dintr-o visare cu ochii deschiși într-o noapte cu lună.

Pentru o persoană terestră totul se împrăștie și se pierde la părăsirea pământului, pentru o persoană aeriană totul se reunește, totul se îmbogățește la urcare (BACHELARD, 2001, p. 50), precum protagonistul din Mr. Vértigo, de Paul Auster, un băiat pe care învață să zboare și nu se găsește decât în aer (AUSTER, 1994, p. 66). Chiar și după cădere, ca și în cazul oricărui personaj care zboară sus, literal și metaforic, mai există ceva de învățat de învățat, o salvare pozitivă a lejerității ca invizibilitate, nu ca oprimare, mediocritate anonimitate, ci ca un alt tip de subiectivitate:

Trebuie să învățăm să nu mai fim noi înșine. Acolo începe și totul continuă din acest punct. Trebuie să ne evaporăm, să ne lăsăm mușchii amorțiți, să respirăm până când simțim că sufletul ne părăsește corpul. Și apoi închide ochii. Așa se face. Golul din interiorul corpului nostru devine mai ușor decât aerul din jurul lui. Încetul cu încetul, începem să cântărim mai puțin decât nimic. Închidem ochii. Deschidem brațele. Ne evaporăm. Și apoi, încetul cu încetul, ne-am ridicat în aer. Deci (AUSTER, 1994, p. 284).

Lejeritatea este mai aproape de plăcerea barthesiană (BARTHES, 1999, p. 7) care se mișcă fără încetare, pentru a nu se așeza, reifica; care, în loc să se înfrunte, precum Perseus înfruntând Medusa (CALVINO, 1997, p. 16-17), își schimbă poziția, dar nu încetează să se uite la

monstruozitatea realității. În loc de o simplă evadare, ușurința este mai mult o scufundare în lume. Confruntat cu o artă a tam-tamului și scandalului, în mass-media, în controverse, discreția ca practică, tradusă în mod exemplar în Nelson Freire, de João Moreira Salles (2003). Tăcerea și orbirea nu apar ca o negare a lumii, ci un mod de a auzi mai bine, de a vedea mai bine. „Nu vreau să port război cu ceea ce este urât. Nu vreau să acuz, nici măcar nu vreau să acuz acuzatorii. Fie ca singura mea negare să fie să privesc în altă parte Și, una peste alta: vreau să fiu, într-o zi, doar cineva care spune Da!" (NIETZSCHE, 2002, p.188). O poziție discretă, nu cea a unui cinic sau sceptic îndepărtat, ci a unui coleg de călătorie , care nu este nici în față, nici în spate, Doar în lateral, susținător.

Cât de departe te poate duce lejeritatea? De unde știi dacă încă nu s-a terminat? Și pentru toate zilele și orele care vor urma, nu te lăsa învins înainte de vremea ta. Mai au curiozitatea copilului, a călătorul, a îngerului, a acestor mesageri ai luminii în lumea noastră. Neștiind ce va veni, dar căutând putere din prezent, din lucrurile lumii. Căutare „peisaje efemere" marcate de „motive neregulate și luminoase: aer, nor, gaz sau ceață" (GLUCKSMANN, 2003, p. 64) care traduc o întreagă subtilitate a afecțiunilor, ca în Beyond the Clouds (1995), de Michelangelo. Antonioni și Wim Wenders. Chiar dacă totul a trecut prea repede, acesta a fost momentul și nu altul. Există mântuire

prin fragilitate și precaritate, nu prin adevăruri terminate, sisteme închise, grele. Oricât de mult ne cântărește lumea, mai rămâne un gol, chiar dacă este să râdem de noi înșine, de unde suntem, cât de departe am căzut. Și în acest râs, într-un gest prostesc, într-un act gratuit, zboară ceva ce nu poate fi arestat.

Dar revenind la întrebarea inițială: a afirma lejeritatea nu ar însemna afirmarea lumii vitezei, a informațiilor și a absenței memoriei? Lejeritatea ar spune doar lumea așa cum este și este din ce în ce mai mult? Nelegați, slobozi și singuri, molii fluturând una împotriva celeilalte și împotriva luminii până când nu mai este lumină? Poate, dar m-aș gândi la o altă imagine. La fiecare lovitură, molia părăsește părți ale corpului până când nu este altceva decât lumină, foc și cenușă.

Cine ar spune că totul a fost în zadar, dacă a fost atâta violență, dar atâta frumusețe, pe parcurs, până la capăt? Noi, care, ca și Calvin, suntem melancolici în căutarea bucuriei, saturnii care dorim să fim mercuriali (CALVINO, 1997, p. 65), am putea cere cu modestie, în fiecare zi, „mai multă lejeritate”, ca promisiune și rugăciune, prezență și utopie.

Ar exista o lejeritate în efemer (GLUCKSMANN, 2003, p. 16), în viteză, o lejeritate a dizolvării, în care mișcarea însăși rarefiază orice posibilitate de contact, sau măcar reduce totul la mișcare? De la lucrări futuriste la filme precum Run, Lola, Run (1998), de Tom Tykwer, ar fi multe de spus. Sărbătorirea vitezei ca imperiu al mașinii este greu de susținut în zilele noastre, dar există fascinația, extazul diluției, în ritmul foarte rapid al oricărei petreceri, dansul, ca și cum ai auzi treptat intensitatea muzicii până intri în club, într-un nou mileniu, într-o nouă viață în Millenium mambo (2001), de Hou Hsiao Hsien.

Această lejeritate în viteză poate fi radicalizată și în lejeritatea călătoriei atâtor filme rutiere, în a-și permite să fie străin, fără rădăcini, să fie altcineva în mod constant până când te pierzi, ca Profissão: reporter (1973), de Antonioni. . Lăsând melancolia deoparte, căutăm „bucuria străină” (KRISTEVA, 1994), care face exilul însuși, exilul, un fel de întâlnire, o apartenență aeriană, o casă mobilă, mai gregar decât geografic. Sau chiar, dacă există un „efemer melancolic, constitutiv al barocului istoric sau modern (Baudelaire, Benjamin, Pessoa etc.)” (GLUCKSMANN, 2003, p. 27) „care reînvie și reactualizează la nesfârșit trecutul și urme” (idem, p. 61); există, „pe de altă parte, un efemer pozitiv, mai explicit cosmic, care pătrunde deja în istoria privirii în Franța secolului al XIX-lea (cf. Monet) și care mi s-a părut că servește drept „punct” teoretic și estetic între Asia. și Occidentul” (idem, p. 27), „care integrează, acceptă și transformă „fluiditatea” fluxurilor electronice, modificându-le efectele și creând imagini-flux care încearcă să ignore „urgența-simulacul” a pieței” (idem, p. 61).

Un efemer fără melancolie, care ar relua, în precar și fragil, extrasele timpului, peisajele sale, trăsăturile și imaginarurile sale” (idem, p. 73).

Dacă Calvino a preferat ușurința păsării în detrimentul lejerității penei, preferând precizia și hotărârea în detrimentul vagului și aleatorii (CALVINO, 1997, p. 28), am putea considera cele două lejeritate ca fiind complementare. Lejeritatea păsării este o lejeritate a acțiunii, a voinței afirmate, a narațiunii precise, a căii stabilite, pe care o vede de la o anumită distanță, transformând peisajul într-o hartă; în timp ce lejeritatea penei în aer, a spumei în mare este lejeritatea derivei, incertă, plină de surprize și marcată de întâmplare, în felul său, o lejeritate care acceptă realitatea de aproape, fără restricții și totuși se bucură. , atât de prezent în manifestări care încorporează întâmplarea, momentanul, trecătorul. Dar nu numai.

Această a doua ușurință vine cu adevărat din pauză, liniște. Există mult zgomot, o dorință de comunicare deghizată în exces de informații. Lejeritatea în viața de zi cu zi, a gesturilor mărunte, a lucrurilor mărunte. Lejeritatea care așteaptă și ține lumea în necurăția ei. „A ține un lucru nu înseamnă a-l ascunde sau a-l încuia/(...) A ține un lucru înseamnă a-l privi, a-l holba, a-l privi/a-l admira, adică a-l lumina sau a fi pentru el iluminat./ (...) De aceea zborul unei păsări se păstrează mai bine/Decît o pasăre fără zbor” (CICERO, 1996, p. 11). Lejeritate prezentă chiar și în mijlocul celei mai mari lipse de control. În mijlocul delirului lumii, mergând parcă pe marginea unui lac liniştit. Nu indiferență, ci o inocență, un destin sau o alegere, o realizare când nu ne așteptăm la nimic mai mult, când am suferit deja greutatea existenței. În seninătatea heideggeriană, când ne lăsăm străbătuți de lume fără a ne dizolva complet, sau în meditația zen-budhistă care intensifică ființa-în-lume, imprimăm o direcție discretă, ca într-o furtună pe marea liberă, în care să te chinui în Prea mult, făcând mai mult, nu poate decât să accelereze naufragiul. Știind să plutești, poziționează-te în mijlocul driftului, un obiectiv. Insista încă o dată înaintea seducerii greutății, a extazului naufragiului. Ridicați-vă ochii când toată realitatea pare să fie

fundul, căderea. Uitarea ca să te poți mișca, eliberează-te de greutatea durerilor, a resentimentelor, a trecutului, a pierderii ca în Sweet Tomorrow (1997), de Atom Egoyan. Copilul este tatăl omului senin. Este o reînvățare, când am putea să ne scufundăm și să îndrăznim să zburăm, ca un Ariel eliberat de Prospero, este o parte din sine cea care este eliberată.

Lejeritatea este antidotul melancoliei. În fața durerii blânde, a trecutului care nu trece, bucuria modestă pur și simplu de a trăi, nu de a fi câștigat ceva. Nu rezista micimei lucrurilor si oamenilor. Portretul neclar. Apa care iese din canalizare. Băltoaica unde odată a

fost o mare. Un moment în care înainte toată viața conta. Lejeritatea deriva, libertatea in fata greutatii orfanitatii. Urme ale dorințelor realizate târziu. Încântați să vă amintiți cu bucurie pierderile. Delicatesa moale a unui apus de soare. „Înainte de a dispărea complet din lume, frumusețea va mai exista pentru câteva clipe, dar din greșeală. Frumusețea din greșeală este ultima etapă din istoria frumosului” (KUNDERA, 1985, p. 107). O ultimă imagine a luminii, o „filozofie a ștergerii” (BACHELARD, 2001, p. 171). Lumea este frumoasă înainte de a fi adevărat. Lumea este admirată înainte de a fi verificată” (idem, p. 169), o lume a „singurării extreme în care materia se dizolvă, se pierde” (idem, p. 171).

Fericirea ușoară nu dovedește altceva decât generozitatea vieții pentru cei care o primesc. A fi fericit în mijlocul furtunilor este o provocare și o experiență de învățare. Când nimic sau puțin vă satisface, îndepărtați puterea durerii. Zâmbind în fața luminii orbitoare. Cântând când palma umilește. Mergeți delicat în fața huiduielilor. În fața abisului, rezistă plonjării în nebunie, sinucidere, pântecele morții. Mergeți în fața greutății lucrurilor, cu ușurință în suflet.

Referințe

AUSTER, Paul. domnule Vertigo. São Paulo: Best Seller, 1994. ______; CORTANZE, Gerard de. La solitudine du labyrinthe. Paris: Actes Sud, 1997.

BACHELARD, Gaston. Aer și vise. a 2-a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. Plăcerea textului. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

CALVINO, italian. Șase propuneri pentru următorul mileniu. a 2-a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CICERO, Antonio. Salva. Rio de Janeiro: Record, 1996.

GLUCKSMANN, Christine Buci-. L'oeil cartographique de l'art. Paris: Galileea, 1996.

_______. L'esthétique du temps au Japon. Du zen au virtuel. Paris: Galileea, 2001.

_______. Estetica de Γ éphémère. Paris: Galileea, 2003.

HEIDEGGER, Martin. Seninătate. Lisabona: Institutul Piaget, [sd] KRISTEVA, Julia. Străini pentru noi înșine. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KUNDERA, Milano. Lejeritatea insuportabilă a ființei. 20. ed. Rio de Janeiro: New Frontier, 1985.

LEMINSKI, Paulo. La vie en close. a 2-a ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. Știința gay. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ROSSET, Clement. Bucurie: cea mai mare forță. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2000.

SERRES, Michel. Legenda îngerilor. São Paulo: Aleph, 1995.

Astăzi nu am nord. Ma duc acasa. □ Lumea devine un peisaj, chiar dacă nu vezi ce este în afara ferestrei. Motociclete, mașini. Un mic clopoțel sună la intrarea în ușă. Toată lumea doarme. Am oprit televizorul. D vine somnul. □ clopoțelul sună din când în când. Valurile au lovit plaja. Pietrele intră în mare. Cer înnorat. Valurile. Trec două motociclete. Spuma mor în nisip. Nimic nu doare. În fiecare clipă mă retrag. Mai este timp.

Poetica vieții de zi cu zi

Pentru Asdiubal Borges

Aș vrea să-ți promit...

viata reala.

Sergio Nazar

Dacă folosirea cotidianului era deja o armă politică propusă de Benjamin împotriva sublimului însușit de spectacolul fascist (MORICONI, 1998, p. 53), propunând o poetică a vieții cotidiene pentru vremurile contemporane, când este sfâșiată de urban și transformările media, implică înfruntarea conflictului etic și estetic al gândirii spațiilor și narațiunilor de intimitate, în special cea a căminului. Fără a relua critica comună că, pentru că nu este imediat și direct înscrisă în structura productivă, viața de zi cu zi este „depolitizată și astfel considerată irelevantă, nesemnificativă” (BARBERO, 2003, p. 301), înțeleasă ca spațiu de alienare în capitalism. reificativă, sau parte a unei culturi a „intimității în umbra puterii” (COUTINHO, 1990, p. 30), vom căuta, de asemenea, să evităm celebrarea ei necritică și populistă ca spațiu al plăcerii și, prin urmare, firesc al rezistenței. (SILVERSTONE, 1997, p. 161-163). Fără să se alăture

1 Versiunea anterioară a acestui text va fi publicată în Comunicare și experiență estetică, organizată de César Guimarães, Bruno Souza Leal și Carlos Camargo Mendonça, de Editora UFMG.

neapărat politizării vieții de zi cu zi propusă de situaționiști (GARDINER, 2000), nici de diferite mișcări minoritare, este important să reafirmăm cu Bakhtin că „imaginația prozaică poate înțelege

completetitatea, contingența, complexitatea și confuzia” vieții de zi cu zi și recunoaște însuși fenomenul diferenței și alterității” (apud idem, 2000, p. 52), fără a pretinde că viața de zi cu zi este, ca pentru Henri Lefebvre, „un țesut conjunctiv al tuturor gândurilor și activităților umane” (apud idem, p. 2).) , adică o nouă totalitate. Dar pur și simplu afirmarea sau amintirea că lumea noastră nu este „în totalitate administrată, colonizată prin reificare” (idem, p. 15), ceea ce ar fi deja un gest profund politic.

Pentru a evalua posibilitățile acestei poetici a vieții cotidiene, trebuie să ne confruntăm cu problema Realului. Ce să faci când Realul devine din ce în ce mai mult o experiență media? Ar fi Realul ultimul spectacol, după cum afirmă Zizek (2003, p. 31), sau sfârșitul societății spectacolului, așa cum subliniază Baudrillard? Aceste întrebări ne-au servit drept fundal pentru a marca interesul nostru pentru această dezbatere pe problema realului în arta contemporană bazată pe prezența mass-media nu doar ca tehnică sau marfă, ci experiență, afecțiune, memorie.

Pasiunea pentru Real (ZIZEK, 2003, p. 19) a fost tradusă în secolul al XX-lea ca o alternativă la centrarea utopiei în secolul al XIX-lea și la realizarea directă a noii ordini așteptate, lucrul în sine. Realul în violența sa extremă dizolvă corpul în carne, lumea în materie, prezent atât în pornografie, cât și în terorism. O strategie care afirmă, chiar și atunci când este disperată, realitatea, împotriva angoasei insuportabile de a se simți inexistent (idem, p. 24), chiar și atunci când culminează în opusul său aparent, într-un spectacol teatral (idem, p. 23). Pasiunea postmodernă a aparenței se termină într-o întoarcere violentă la Real (idem, p. 24), într-o critică a modului în care strategiile simulacrului, așa cum se dezvăluie în partea cea mai populară a lucrărilor lui Baudrillard, pot fi demobilizatoare (CHIARA, 2004, p. 23).

De asemenea, putem observa, de la Mario Perniola (2002, p. 17), două tendințe opuse în artă: una îndreptată spre celebrarea aparenței, cu catharsis și derealizare ca atitudini estetice; alta, orientată spre experiența realității, gândind arta ca tulburare, fulger, șoc. În primul, sarcina artei ar fi să se distanțeze de realitate și să se elibereze de greutatea ei, iar în al doilea, sarcina ei ar fi să ofere o percepție mai puternică și mai intensă a realității.

În contrapunct și în dialog cu o estetică a artificiului centrată pe simulacru, care a avut perioada de glorie în anii 1980 (LOPES, 2002, p. 104-110), în anii 1990, iruperea Realului ar apărea nu ca cea mai veridică. reprezentare^ şi posibilă a realităţii ci mai degrabă ca o expunere directă, săracă în medieri simbolice care stârnesc groază, aversiune, abjecţie, centrată pe o experienţă tulburătoare în care corpul apare cu maximă proeminenţă (PERNIOLA, p.18), chiar şi în cel uman. întâlnirea ființei cu mașina (idem, p.18-19).

Așadar, trebuie să ne confruntăm cu problema Realului, cu excepția dintr-o perspectivă puternică în studiile cinematografice și în cinema

de la cel puțin Bazin (1987, p. 271-272) — prin asocierea realului cu utilizarea planului secvențial care pune în valoare. continuitate și profunzime de câmp[2] —, și neo-realism — prin utilizarea filmărilor în aer liber și a actorilor neprofesioniști — decât așa cum se înțelege prin dezbaterile privind direcția artei contemporane, în ultimii zece ani, rezumate prin motto-ul/ sloganul „întoarcerea din Real”.

Aceste discuții trebuie înțelese într-un cadru mai larg decât cel al artei, ca strategie de acțiune. Este vorba de a ne confrunta lumea cu toată precaritatea ei în loc de nostalgii, pastișe, estetice ale simulacrului, care ne-au încurcat și încă ne încurcă în autoreferințe, citate. Aceasta este cel puțin o strategie de aerisire în fața semioticii și

2 Pentru o lectură frumoasă a Realului în cinematografia contemporană bazată pe opera lui Kiarostami, vezi ISHAGHPOUR, 2000, precum și cea mai recentă carte a lui Jean-Claude Bernardet (2004). Vezi și MARGULIES, 1996.

textualist al anilor 1970, îndepărtându-se nu numai de arta modernă, ci de critica generată din aceasta (FOSTER 1996, XIV).[3]

Scena acestei întoarceri a Realului, cel puțin în anii 1990, avea să urmeze calea nu atât de salvare a neoavangardelor, cât în perspectiva lui Foster (idem, XVI), întruchipată în minimalismul, atât de drag lui și mai multor critici ai generației sale, dar, mai ales, media Reală constituită de cultura contemporană.[4] După cum recunoaște însuși Foster, reconectarea dintre artă și viață s-a petrecut în termeni de industria culturală, nu de neoavangarde (idem, p. 21). Provocarea noastră acum nu mai vine dintr-o convingere, dintr-o înrădăcinare în înaltă modernitate.

Revenirea Realului în Foster indică cel puțin două căi în contrapunct paradigmei textului: în primul rând, întoarcerea Realului ca traumă, tradusă în corpuri violate și o estetică a excesului și a abjectului. Înțelegerea traumaticului ca o întâlnire pierdută cu Realul (idem, p. 132). Ca atare, Realul nu poate fi reprezentat, poate fi doar repetat, trebuie repetat. Repetarea

3 Evident, din punct de vedere teoretic, nu este vorba despre negarea realității ca limbaj, ci problematizarea acestui loc obișnuit al secolului al XX-lea căutând nu medieri, ci corespondențe neobișnuite, o mai mare fluiditate conceptuală, așa cum apărăm în primul eseu al acestui articol. carte , dizolvând tentațiile dualiste prezente în perspective centrate pe studiul reprezentărilor sociale, atât de bine realizat de Walter Benjamin, o alternativă la matricea mai canonică a gândirii marxiste; sau, într-o altă cheie, prin gândirea prin rizomi și platos, dezvoltat de Gilles Deleuze.

4 Ar fi important de subliniat că minimalismul, deși se distanțează de imanența și banalitatea pop, este o reacție importantă la un spațiu transcendental al Modernismului prin reafirmând că less is more și

„ceea ce vezi este ceea ce vezi”, în celebra frază. de Frank Stella (apud FOSTER, 1996, p. 36); efort de a rupe dualitatea subiect/obiect (FOSTER, 1996, p. 40) care înlocuiește obiectele și redefinește locurile, în refuzul său atât al perspectivei antropomorfe, cât și al iluzionistului (idem, p. 42). Important este că minimalismul este o piatră de hotar importantă în redirecționarea artei către cotidian, utilitar, non-artistic (idem, p. 38). Minimalismul contrazice două modele moderne dominante: artistul ca creator existențial (prezent în expresionismul abstract) și ca critic formal (idem, p. 40). Minimalismul anunță un nou interes pentru corp, dar nu și pentru forma antropomorfă (idem, p. 43) și o extindere a sensului operei de artă ca material, formă, proces (idem, p. 46).

Nu este reproducere în sensul reprezentării unui referent sau simulacru. Această trecere de la Real ca efect al reprezentării, un simulacru pentru ceva de traumă poate fi observată în traiectoria lucrărilor lui Cindy Sherman (idem, p. 146), Matthew Barney, precum și în filmele lui Cronenberg, Lars von. Triers și David Lynch. O altă cale care a fost de asemenea explorată ar fi revenirea referentului legat de o comunitate sau identitate în perspectiva Studiilor Culturale.

Încerc o alternativă diferită, nu Realul inasimilabil, neprezentabil, nici Neonaturalismul, care afirmă rolul artistului de observator și fotograf al realității, ci un real într-o cheie minoră, un spațiu de conciliere, o posibilitate de întâlnire, locuit. printr-un corp care se dizolvă în peisaj, nici un simplu observator, nici un agent, doar făcând parte din tablou, din scenă; restul activ al reveriei în care lumea și peisajul implodează subiectul, dramele sale intime și psihologice. Este vorba de a aduce exteriorul înăuntru, nu de a intra, nici de a scoate eul în afară. Nu mai durere, catastrofă, traumă, ci plinătatea golului realității.

În cele mai mici detalii văd exuberanța.

Manoel de Barros

Spre deosebire de lucrul real ca valoare distructivă (FOSTER, 1996, p. 26; SAFATLE, 2004), poate mai eficient pentru înțelegerea unui tablou canonic modern, mă interesează mai mult o poetică a vieții de zi cu zi pusă în aplicare de o artă care este plasată pe orizontul contingenței, al comunului, categorie reevaluată epistemologic de Michel Maffesoli, în Common Knowledge (1988).5

5 Baza unei antidiscipline apărate de Michel de Certeau (1998a, p. 42 și 319), în urma lui Henri Lefebvre, centrată pe propria narativitate și întoarcerea asociată cu o estetizare a cunoștințelor implicite în know-how (idem , p. 142), în care raportul nu exprimă, efectuează o practică (idem, p. 156), fiind întotdeauna un raport al unui spațiu (idem, p. 200). Fără a uita că viața de zi cu zi, departe de a fi o simplă temă la modă, „a devenit o temă epistemologică de-a lungul anilor 90 ai secolului trecut [secolul al XIX-lea] și ca substitut al noțiunii filozofice.

Existența însăși apare ca fragmentată, polisemică (CERTEAU, 1998a, p. 203), fără ca aceasta să implice o întoarcere la atomismul social (idem, p. 37). Recunoașterea banalului în țesutul social ne conduce la aprecierea spațiului său natural: comunitatea, mulțimea, ființa /fiind împreună cu, viața colectivă dezordonată și multicoloră (MAFFESOLI, 1988, p. 229) care se traduce în trei. cuvinte programatice: bun simț, prezent, empatie (idem, p. 229). După cum ne-a amintit deja Agnes Heller, „viața de zi cu zi este viața fiecărui om” (2000, p. 17), „a întregului om” (idem, p. 17). Chiar dacă salvarea vieții de zi cu zi poate ajuta să ne gândim la această totalitate, această dimensiune activă dinaintea lumii, ea nu trebuie confundată cu totalitatea, ci cu o intensitate și o prezență înaintea lumii, a realității, cu dorințele, fanteziile ei. , iluzii, vise, utopii; cu o dimensiune de credință și încredere (idem, p. 33), un spațiu fragil, instabil, fluid și ambivalent.

Un adult este cineva care este capabil să-și trăiască singur viața de zi cu zi (HELLER, 2000, p. 18), nu atât manipulând lucrurile (idem, p. 19), cât lăsându-se atins, fără a se scufunda complet în lor. Poate că acesta este un ideal, în fața aceluiași și a repetiției, să fie subtil diferit.

Ideal care presupune salvarea unor valori precum cele șapte caracteristici ale Zen care se regăsesc în arta japoneză, după Shiniche Hisa-matsu (apud ZEMAN, 1990, p. 113): asimetria sau sacrul profan; simplitatea, pentru a elimina ceea ce nu este esențial; naturalețea, care se traduce printr-o anumită inocență, absența constrângerii și evenimente lipsite de tensiune; latență, de parcă paradisul infinit ar fi într-un bazin de apă; informalitatea, care duce la absența unei teme majore și la descoperirea unor aspecte ale absolutului în viața de zi cu zi; linişte; și maturitatea ca o perspectivă senină asupra vieții. Caracteristici pe care Martin Zeman le vede în cinematograful lui Yasujiro Ozu,6 într-un fel de

a „Adevărului”, [care] a contribuit la apariția „sociologiei ca disciplină academică” (GUMBREHCT, 1994, p. 91).

6 Acesta este un subiect important în receptarea operei lui Ozu în SUA (RITCHIE, 1974, p. XII), dar pe care, în ciuda criticilor mai recente, îl consider încă relevant.

realism superior realismului din Boca do Lixo, fără favele sau ticăloși care corupă oameni nevinovați, dar realism care presupune împărtășirea emoțiilor, ca un fel de impresionism (idem, p. 125-126).

Această poetică a vieții de zi cu zi indică așadar seninătatea, „ca reacție împotriva societății violente în care suntem forțați să trăim”

(BOBBIO, 1998, p. 45-46). Serenitatea este înțeleasă aici ca o „virtute activă și socială” (idem, p. 35), chiar dacă este poate „cea mai impolitică dintre virtuți” (idem, p. 39), întrucât este marcată de moliciune și simplitate (idem. , p. . 43), „virtute slabă, dar nu și virtutea celor slabi”, fără a fi „confundată nici cu supunerea, nici cu concesiune” (idem, p. 13). „Toată liniștea necesită o distrugere anterioară” (FIGUEIREDO, 1998, p. 150).

Pe scurt, viața de zi cu zi este marcată de eterogenitatea ierarhică (HELLER, 2000, p. 18), de o dimensiune istorică în care individul nu dispare (idem, p. 20), de un ritm fix, de repetiție, de o rigurozitate. regularitatea care se articulează cu spontaneitatea (idem, p. 30), prin încorporarea poetică a întâmplării (CERTEAU 1998a, p. 43), prin pragmatism, prin judecăți provizorii, generalizări (HELLER, 2000, p. 37). În mijlocul unei vieți de zi cu zi marcată de două ori de golirea timpului de la fabrica modernă la birocrația guvernamentală, de la practici de lucru atomizate în birouri la industrializarea căminului și o căutare a misterului în culturile exotice, în inconștient, în narațiunile gotice. (HIGHMORE, 2002, p. 4), m-ar interesa mai puțin lumea muncii, orașul și mai mult în lumea intimității, în care a trăi este deja construirea (HEIDEGGER, 2002, p. 124), având umanitatea iluzia apartenenței și a rămâne pentru cât de puțin este.

nu numai pentru opera lui Ozu, ci și pentru regizorii care dialoghează aparent cu opera sa, precum Wim Wenders, Jim Jarmusch, Wayne Wang (BORDWELL, 1988, p. 175), Hou Hsiao-Hsien, care aduce un omagiu explicit în Café Lumière , și care ar putea fi mai bine explorată chiar și în filme ale unor cineaști japonezi mai contemporani, nu doar în exemple mai evidente precum Jun Ichika-wa (SCHILLING, 1999), ci și Hirokazu Koreeda și chiar Shinji Aoyama.

Între ușurință și greutate, locuința este ocrotire (idem, p. 130), dar fără a se întemnița și a se întemnița. Această locuință capătă o dimensiune poetică ca mod de a locui „acest pământ”. „Poezia nu zboară și nu se ridică deasupra pământului pentru a-l abandona și a pluti deasupra lui. Poezia este cea care îl aduce pe om pe pământ, pe el, și astfel îl aduce să trăiască acolo” (idem, p. 169).

Apărarea tăcerii, subtilității și invizibilității, ca în gestul lui Brígida Baltar (2001) atunci când surprinde ceața sau imaginile lichide care dizolvă drama familiei în timpul larg al oceanelor și deșerților din The passing (1991), de Bill Viola, este , în același timp, o strategie demnă de „o societate de spectacol [în care] puterea și controlul sunt subtile discursiv” (SODRÉ, 1996, p. 23), și un contrapunct la o artă care vorbește prea mult, produce prea mult imagini, fără a pierde din vedere întrebarea etică: „Ce să faci când te confrunți cu o realitate crudă?” (SCHOLLHAM-MER și LEVY, 2002, p. 23). În locul esteticii efectului, implicită în tehnicile expozitive ale șocului, grotescului și scandalului; provocarea artistică ar fi plasată în termenii unei estetici a afecțiunii, înțeleasă aici ca apariția unui stimul imaginativ care leagă etica direct de estetică; nu mai este o artă a limitelor, a transgresiunii, ci a posibilităților (idem, p. 16).

Pe lângă tensiunile dintre public şi privat, stradă şi casă, mă interesează să înţeleg viaţa de zi cu zi nu doar ca spaţiu al sociabilităţii, ci ca peisaj (PEIXOTO, 1996); spre deosebire de spaţiile marcate de impersonalitate, un non-loc de folosit binecunoscuta conceptualizare a lui Marc Augé. Contrar curentului presupusei imaterialităţi şi învechiri rezultate din fugaritatea imaginilor simulacre, înţelegerea vieţii de zi cu zi ca peisaj material presupune salvarea atât a contribuţiei lui Auerbach în propria lectură a unei opere bazate pe o scenă din clasicul său Mimesis, cât şi a celui contemporan. contribuţii ale lui Hans Ulrich Gumbrecht (1998, p.146-147), în sensul unei materialităţi a comunicării în care, pe baza lucrării lui Friedrich Kittler, indică cuplarea dintre materialitate

a unui mijloc de comunicare' şi materialitatea unei mişcări corporale marcată de acest mijloc de comunicare, care implică şi gândirea naraţiunii mai mult ca materialitate decât ca suport (ROCHA, 2003, p. 51). Viaţa cotidiană este considerată aici în inserţia ei în ţesutul social care se deschide către o întreagă istorie care nu mai vede acest spaţiu ca unul de oprimare, izolare sau repetare, ci, în urma feminismului, ca un spaţiu de rezistenţă. , un spaţiu chiar poetic, fără a pierde din vedere contextele urbane, mediatice, de intimitate şi afectivitate, nici consecinţele lor epistemologice, la care m-am referit deja.

Astfel, casa este înţeleasă ca un spaţiu geografic şi gregar, poetic, instituţional şi social, un loc de control, dar şi de apartenenţă, un „colţ în lume” (BACHELARD, 2000, p. 24). Casa, chiar mai mult decât un peisaj, este o stare sufletească (idem, p. 84). Găzduit peste tot, dar nu legat de nicăieri: acesta este motto-ul visătorului de locuinţe (idem, p. 75), dar şi al unui activist spaţial precum Thoreau, precursor al mişcărilor ecologiste, pentru care un motto era „ a nu avea casă anume, dar şi fiind acasă, oriunde” (THOREAU [sd], p. 104). Intimitatea casei indică intimitatea lumii (idem, p. 79).

Familiarul nu este neapărat cunoscutul.

Hegel

În acest fel, ne-am putea gândi la filme foarte comerciale precum Between Friends (1991), de Joe Mantello, şi Quilt (1995), de Jocelyn Moorehouse, ca strategii de redefinire a vieţii de zi cu zi, a căminului şi a intimităţii. În Entre amigos, diferit de modelul narativ tradiţional al trecerii de la exterior la interior, de la macro la micro, vocea naratorului, proprietar al casei în care un grup de prieteni petrec trei weekenduri, ne prezintă mai întâi casa prin interior, incheind cu o invitatie la

Pentru problematizări în domeniul comunicării, vezi FELINTO, 2001; şi SÁ, 2004.

spectator ca un vizitator proaspăt sosit, un nou prieten care nu fusese niciodată acolo: таке yourself at home (fii acasă ca acasă).8

O casă departe de oraș, aproape de natură, în care trăiesc împreună bărbați gay din generații diferite, se traduce mai puțin într-un spațiu misogin și heterofob, un ghetou, decât într-un spațiu de schimburi în care afecțiunea dintre bărbați, atât de ascunsă, chiar demonizată în Vest pentru a nu fi confundat cu homosexualitatea, dar având o genealogie istorică subtilă (BUSH, 1998), incluzând sprijin, camaraderie, solidaritate, prietenie, dragoste, reconfigurează însuși sensul familiei centrată pe o relație monogamă, stabilă, heteronormativă, atât de multe în modelele rurale patriarhale cât și cele urbane mononucleare. Acest lucru nu înseamnă că prejudecățile împotriva oamenilor săraci, a latinilor și a oamenilor efeminați nu sunt clarificate de personajele sale în acest mediu predominant alb, de clasă de mijloc.

Chiar dacă vacanțele sunt momente excepționale, în afara logicii muncii, o perioadă de timp liber; se construiește o intimitate în mijlocul tensiunilor și fragmentărilor contemporane. Întâlnirea din casa de pe marginea unui lac evocă o melancolie și fragilitate a tuturor, reflectate atât în scena în care prietenii dansează Lacul Lebedelor, moment de întâlnire și extaz, dar care prefigurează și moartea fiecăruia dintre personaje. ; ca în baia de noapte din lac unde toți cei goi parcă merg spre viață, în ciuda morții, în ciuda lumii, cu moartea, cu lumea.

Tot în Quilt of Patchwork există un spațiu aproape monosexual, aici preponderent feminin, reprezentat de o casă, o sufragerie în care un grup de prieteni se întâlnește pentru a coase o imensă pilota patchwork, adunându-și în același timp amintirile și viețile lor. , în același loc, dar

8 Același sens a fost reprezentat în adaptarea pe Broadway a acestei piese cu utilizarea unei case în miniatură în centrul scenei, unde decorul era o altă casă de dimensiuni normale.

alta cale. Cuvertura mozaic, precum curcubeul, o imagine bogată a democrației multiculturale, atât de folosită în demonstrațiile publice ca o demonstrație a afecțiunii din partea rudelor și prietenilor celor care au murit de SIDA, aici, din perspectiva ei feminină, reface însăși societatea nord-americană și ea. poveste, nu din punct de vedere al ranchiunilor, al resentimentelor, ci al pariului, ca în scena în care una dintre personaje își reface gestul de tinerețe sărind de pe cea mai înaltă scufundă în piscină. Este mai puțin nostalgie decât o recuperare a posibilității viitorului.

Dacă ar fi să trecem la seriale de televiziune, nu pot să nu menționez Dawson's Creek, scuze fanilor Felicity, sau cei mai populari: Friends and Sex și Thè City. Departe de serialul cu râsete pe fundal, aici totul este serios, chiar prea serios. Dawsons Creek este mai puțin o

idealizare decât o delicatețe neașteptată într-un produs media. Tineri inteligenți și frumoși se întâlnesc și le este dor unul de altul, se întâlnesc și se urăsc, sunt prieteni până la urmă. Aceste imagini luminează nu trecutul pierdut, ci ceea ce rămâne din visele noastre și ce putem face cu ele și merge mai departe. Lumina intră în casă. Un dig. Tinerii vorbesc în timp ce camera micșorează. În ciuda tuturor durerii care pot exista și există, credeți în bucuria și seninătatea dobândite.

Serialul reconstituie trecerea timpului. Când îmbătrânim? Când ne-am pierdut părinții? Când inimile noastre sunt atât de zdrobite încât devenim amărâți, cinici sau pur și simplu sceptici? Dawsons Creek este un element de bază în filmele pentru adolescenți. Rândurile sunt la fel de interesante ca și pauzele. Totul trece ca viața, ca un vis, ca un serial TV. Ce diferență față de festivalul clișeelor din Malhação sau transformarea lui Barrados într-un bal sau Melrose într-un aproape Dallas. Dawsons Creek a avut prospețimea a ceea ce nu se mai întoarce sau nu s-a întâmplat niciodată, ocupă un loc utopic în care distanța sau durerea, oricât de mari ar fi, nu sunt nimic în comparație cu posibilitatea de întâlnire. Nu avem de-a face cu lucrări de autor, dar ce contează dacă poate aduce televiziunea

această experiență atât de rară în atâtea alte medii, care confundă grosolănia cu forța?

Referințe

BACHELARD, Gaston. Poetica spațiului. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARBERO, Jesús Martin-. De la media la medieri: comunicare, cultură și hegemonie. a 2-a ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

BALEAR, Brígida. Se adună ceață, rouă și spray de mare. Rio de Janeiro: Ediția autorului, 2001.

BAZIN, André. Le realisme cinématographique et Γ Ecole Italienne de la Libération. În: Quést-ce que le cinéma? Paris: Cerf, 1987.

BERNARDET, Jean-Claude. Căile Kiarostami. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BOBBIO, Norberto. Lauda serenitatii. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

BORDWELL, David. Ozu și poetica cinematografiei. Londra: BFI; Princeton: Princeton University Press, 1988.

BRANDÃO, Ludmila. Casa subiectivă. São Paulo/Cuiabá: Perspectivă/Secretariatul Culturii din Mato Grosso, 2000.

BUSH, Russell. Bărbați afectuoși: o istorie fotografică a unui secol de cupluri masculine (de la 1850 la 1950). New York: St. Martins Press, 1998.

CERTEAU, Michel de. Invenția vieții de zi cu zi, v. 1.3. ed. Petrópolis: Voci, 1998a.

_______. Invenția vieții de zi cu zi, v. 2. 3.ed. Petrópolis: Voci, 1998b.

COUTINHO, Carlos Nelson. Cultură și societate în Brazilia. Belo Horizonte: Atelier de carte, 1990.

FELINTO, Eric. Materialitățile comunicării: pentru un nou loc pentru materie în teoria comunicării. Ciberlegendă, n. 5, 2001.

FIGUEIREDO, Rubens. Cuvintele secrete. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

FOSTER, Hai. Întoarcerea realului: avangarda la sfârşitul secolului. Cambridge: MIT Press, 1996.

GARDINER, Michael. Criticați viața de zi cu zi. Londra/New York: Routledge, 2000.

GUMRECHT, Hans Ulrich. Patosul trecerii pământești: viața de zi cu zi a lui Erich Auerbach. În: VVAA. Erich Auerbach: Colocviul V UERJ. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

. Corp și formă: eseu pentru o critică non-hermeneutică. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1998.

HEIDEGGER, Martin. Repetiții și conferințe. Petrópolis: Voci, 2002.

HELLER, Agnes. Viața de zi cu zi și istoria. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

HIGHMORE, Ben. Viața de zi cu zi și teoria culturală: o introducere. Londra/New York: Routledge, 2002.

ISHAGHPOUR, Youssef. Le real, face et pile. Tururi: Fárrago, 2000.

LOPES, Denilson. Al treilea manifest al taberei. În:____. Omul

care iubeau băieții și alte eseuri. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MAFFESOLI, Michel. Cunoastere comuna. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MARGULIES, Ivonne. Nimic nu se întâmplă: hiperrealistul lui Chantal Akerman în fiecare zi. Durhan: Duke University Press, 1996.

MORICONI, italian. De la simulacru la inconștientul optic: vizualitate, estetică și pedagogie în cultura contemporană. În: ROCHA, João

Cezar de Castro (Ed.). Intersecții: materialitatea comunicării. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Peisaje urbane. São Paulo: Senac/ Marca D'Àgua, 1996.

PERNIOLA, Mario. Arta și umbra ei. Madrid: Catedră, 2002.

RITCHIE, Donald. Ozu. Berkeley, UCLA Press, 1974.

ROCHA, João Cezar de Castro. Literatură sau narațiune? Reprezentări (materiale) narațiunii. În: OLINTO, Heidrun și SCHOLLHAMER, Karl Erik (Ed.). Literatura si cultura. Rio de Janeiro: Editora PUC-RJ; São Paulo: Loyola, 2003.

SÁ, Simone Pereira de. Explorări ale noțiunii de materialitate a comunicării. Contracampo, Niterói, 2004, p. 10-11, 31-44.

SAFATLE, Vladimir. Estetica realului: impuls și sublimare în reflecția lui Lacan asupra artelor. În: LANINI, Gilson et al. (Org.). Timpul, obiectul și invers: eseuri de filozofie și psihanaliza. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

SCHILING, Mark. Film japonez contemporan. New York: Weatherhill, 1999.

SCHOLLHAMER, Karl Erik. În căutarea unui nou realism. Teze despre realitate în text și imagine. În: OLINTO, Heidrun; SCHOLLHAMER, Karl Erik (Ed.). Literatură și mass-media. Rio de Janeiro: PUC-RJ; São Paulo: Loyola, 2002.

_______; LEVY, Tatiana Salem. Noile realisme ale culturii spectacolului. Eco-pós, Rio de Janeiro, v. 5, nr. 2, p. 13-23, 2002.

SILVERSTONE, Roger. Televiziunea și viața de zi cu zi. Londra: Routledge, 1997.

SODRÉ, Muniz. Reinventarea culturii. Petrópolis: Voci, 1996.

THOREAU, Henry. Mersul pe jos. În:____________. Neascultând. Sunt

Paulo: Círculo do Livro, [sd].

ZEMAN, Marvin. Arta Zen a lui Yasujiro Ozu, poetul senin al cinematografiei japoneze. În: NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (Org.). Ozu, regizorul extraordinar de zi cu zi. São Paulo: Marco Zero/ Cinemateca Brasileira/Alianța Culturală Brazilia-Japonia, 1990.

ZIZEK, Slavoj. Bun venit în deșertul realului. São Paulo: Boitempo, 2003.

Prin fereastra

Maro lichid între verdele arborescent. 0 albastru curat. Ape îndepărtate calme. Vântul răspândește vlăstarul. Strigături de păsări pierdute de nu știu de unde. Femeile încep să vorbească. Un bărbat se ridică, bea cafea, ascultă muzică. Mulți mai dorm în această dimineață duminică.

Nici hinterland, nici favela

Pentru André T/aís da Cunha

Doar ceața nu a lăsat nicio urmă.

Rubens Figueiredo

ZΠI realitatea contemporană este unidimensionalizată în dublu/1 clișeu: la fel cum nu se poate vorbi în contextul inter-Kz Vnațional care nu trece prin agenda post-9/11, care hipervalorizează teme precum terorismul, dintr-un mod conservator. punct de vedere, sau teme ca stare de excepție și societate de

controlul, dintr-un punct de vedere mai critic, la nivel intranațional, războaiele civile, conflictele urbane multietnice, traficul de droguri apar ca reprezentarea apocaliptică și fără speranță a barbariei timpului nostru, într-un context de golire a trans.

agresiune și revoluție.

A gândi la o poetică a cotidianului, centrată pe subtilitate și delicatețe, înseamnă a propune o altă modalitate de a pune în scenă realitatea, un antidot atât la un cinism simulacr care nu vede decât în proliferarea imaginilor o pierdere generală de sens, cât și la renașterea unui Neonaturalism. , care afirmă rolul artistului

O versiune redusă a acestui text a fost publicată în Cinema Studies: SOCINE, anul VI, organizat de Mariarosaria Fabris, Wilton Garcia și Afrânio Mendes Catani, Editora Nojosa, São Paulo, 2005.

A DI IICAΓ' ΓA: estetică, experiență și peisaje

ca observator și fotograf al realității. Recurența sa, cel puțin în literatura braziliană, a fost deja bine identificată (SÜSSEKIND, 1979), prezentă astăzi dintr-o producție de/despre subiecte periferice precum în MP, prin filmul lui Fernando Meirelles și Katia Lund (-2002) și cartea lui Paulo Lins Cidade de Deus la lucrările lui Marçal Aquino, Fernando Bonassi și Beto Brant, „literatura obstacolului” de Marcelo Mirisola (AZEVEDO, 2004, p. 28-30), hibridisme „cu procedee ale esteticii”. de ruptură modernistă” în Luiz Ruffato (CHIARA, 2004, p. 33), actualizată ca o estetică a excesului, violenței și cruzimii, considerată o strategie victorioasă și mai eficientă în a face față timpului nostru.

De ce se recuperează sau nu viața de zi cu zi și delicatețea în cinematografia braziliană?2 Fidel ponderii naturalismului în tradiția noastră literară, spațiul public, reprezentat de imaginile-smtheze ale sertão și favela, are o puternică desfășurare, cel puțin de când reperul Cinema Novo, salvat strategic de mulți din așa-numitul „Cinema da Retomada”, ca modalitate de redobândire a vizibilității în străinătate, la festivaluri și în rândul unui public iubitor de film. Această credibilitate, obținută de Cinema Novo, nu a fost niciodată readusă la aceleași niveluri. În prezent, în același timp, există dorința de a salva publicul și piața internă. Este adevărat că salvarea acestor sinteze, microcosmos și alegorii3 ale realității braziliene nu mai răsună.

Pentru o viziune mai amplă a cinematografiei braziliene recente, consultați Lúcia Nagib (2002), Luiz Zanin Oricchio (2003) și Daniel Caetano (2005).

Ismail Xavier (1997, p. 5-6) realizează o lectură clasică a Cinema Novo și Cinema Marginal, bazată pe alegorie ca cheie prioritară pentru articularea filmului și realitatea braziliană și trece în revistă cunoscuta declarație controversată a lui Fredric Jameson (2000, pp. 315 și 319): Textele din Lumea a treia sunt în mod necesar alegorice și sunt un contrapunct la deistoricizarea producției postmoderne din țările centrale. Pe lângă binecunoscutul răspuns al lui Aijaz Ahmad (1992). în dezbaterea publicată inițial în Social Text, în 1986 și 1987, care se bazează pe o perspectivă marxistă, încearcă să problematizeze afirmația lui Jameson. Aici ne propunem să afirmăm mai puțin nevoia de totalitate dintr-o lectură alegorică și mai mult căutarea unor strategii transnaționale care să permită încrucișarea în alt mod a textelor culturale, fără a cădea în lecturi formaliste ale operelor. În acest sens, Andreei França (2003,

un proiect totalizator și cu siguranță nu mai are urme utopice în tradiția anilor 1960. Însă nu acesta este interesul meu principal în acest moment, dar din această alianță a fost aruncată în plan secund o altă cinematografie susținută de o poetică a vieții cotidiene. Desigur, există filme precum Eu tu Eles (1998), de Andrucha Waddington, Cinema, aspirinas e urubus (2005), de Marcelo Gomes, și O Céu de Suely (20Ò6), de Karin Aïnouz, care plasează backlands sub marca cotidianului și intimității (MORAES, 2005), dar să încercăm să recreăm această altă genealogie, această genealogie a unei delicatese pierdute, fără să pară să sune ca o Bossa Nova nostalgică, ci o salvare a acelei subtilități atât de prezente în cântece. a lui Chico Buarque și Paulinho da Viola , care departe de a fi simplu evadare dintr-o realitate crudă se traduce în alternative etice și estetice.

Pentru a gândi numai din punctul de vedere al cinematografiei braziliene moderne, în această reflecție inițială asupra intimității cotidiene, ar fi important să ne amintim că casa apare marcată de nostalgia spațiilor impunătoare* 4 sau a unui mediu rural pierdut, cu o îndelungată tradiție, cu agricultura arhaică , de Raduan Nassar, în adaptarea sa cinematografică de Luiz Fernando Carvalho (2001), și în

Călătorul (1998), de Paulo César Saraceni, ultimele sale roade. Spațiul casei sfâșiate este prezent în cele mai mari momente ale lui Saraceni, de la debutul în Porto das Caixas (1965), până la A Casa Assassinada (1970). Toată această trilogie sub semnul lui Lúcio Cardoso. Lumea rurală, arhaică în fața modernității, cu apropierea ei de natură, poate oferi în continuare peisaje bogate, așa cum se vede în São Bernardo (1971), de Leon Hirszman. Există un întreg lirism în înregistrarea casei, pe lângă

P. 93-109) lui Jameson și Ismail Xavier pentru lecturile lor marcate de conceptul de totalitate, care converge cu preocupările mele, în ciuda explorării diferitelor orientări teoretice, probleme și filme în scenariul contemporan. Pentru această dezbatere, vezi SHOHAT și STAM (1994, p. 292-294).

4 Pentru o analiză care face același lucru în raport cu cineaști precum Visconti, Orson Welles, Alan Resnais, Satyajit Ray și romanele lui Cornélio Penna, Lúcio Cardoso și Autran Dourado, vezi LOPES, 1999.

a declinului patriarhalismului rural. În această altă genealogie pe care încercăm să o articulăm, două lucrări ar trebui analizate mai bine: cea a lui David Neves, care, încă de la debutul său în Memória de Helena (1969) (o revizitare unică a lui Humberto Mauro și al cărui univers ar putea bine dialoga cu A. Life in Secret (A Life in Secret) (2000), de Suzana Amaral, la cronicile sale despre clasa de mijloc din Rio în Fulaninha (1984-1985) și Jardim deAlah (1988), compun o altă cale în cinematografia modernă. Rocha a fost Godard-ul nostru, David Neves ar putea fi Truffaut-ul nostru, ceea ce este mai mult un compliment decât o critică.

Un alt regizor, tot din anii ’60, dar îndepărtat de Cinema Novo, poate din acest motiv încă neluat în considerare, Domingos de Oliveira se va prezenta tot mai aproape de universul Rio, făcând poate cea mai reușită încercare de drama costumată, care găsește un promit în Sérgio Goldenberg – Bendito Fruit (2004) –, având în vedere atractivitatea ușoară a comediei romantice5 pe care regizorii bătrâni și tineri încearcă să o facă – Bossa Nova, de Bruno Barreto (1999), Little Dictionary of Love (1996) și Amores Possibles (2000), de Sandra Werneck, How to be Single in Rio de Janeiro (1997), de Rosana Svartman, Dona da História (2004), de Daniel Filho, printre alții. Și, dacă nu vorbim de Walter Hugo Khouri, atât de bine studiat de Renato Pucci (2001), este pentru că, datorită palmaresului său, scapă de acest ton minor pe care îl urmărim datorită intensității dramatice.

Ar fi cazul să privim cu atenție opera argentino-brazilianului Carlos Hugo Christensen. Ne-am putea gândi și la această altă constelație pe care încercăm să o conturam ca un contrapunct la lacrimile alegorice desfășurate în umbra lui Nelson Rodrigues de Arnaldo Jabour, care a avut cele mai bune rezultate între Toda nuditatea va fi pedepsită (1975) și Tudo bem. (1978), la fel de bine analizat de Ismail Xavier în recentul său The look and the scene, a cărui dimensiune alegorică este mai diluată în lucrările sale din anii 1980 (Eu

Pentru o bună discuție a acestui subiect (ALMEIDA, 2005).

Nici sertão, nici favfla

te Amo, 1980, și Eu sei que vai te amar, 1984), precum și dialogul lui Joaquim Pedro de Andrade cu Dalton Trevisan în A Guerra conjugal (1974), care are ecouri în Sábado, de Ugo Georgetti (1995). Ne putem gândi și la un alt director cinematograf nou, Carlos Diegues, care, pe de o parte, face încă o încercare, bazată pe road movie, să se gândească la Brazilia într-un mod mai fluid în Bye bye Brasil (1979), în Rains of Summer (1977) un film lacrimogen despre suburbiile Rio, care, datorită delicateții tratării bătrâneții, ar putea fi în dialog cu Outro lado da rua (2004) al lui Marcos Bernstein, mai de succes decât Copacabana (2000) al Carlei Camuratti. .

Intrând în anii 1980, pe vremea când Noites do sertão (1984), de Carlos Alberto Prates Correia, a diluat patriarhia rurală cu delicatețe, o moștenire a originalului de Guimarães Rosa, o strategie folosită anterior de Carlos Diegues în Joana Française (1973). , We were never so happy (1984), de Murillo Salles, a anunțat un debut în această linie, precum și o alternativă la Neon-Realism, de Wilson de Barros, Chico Botelho și Guilherme de Almeida Prado. Un drum abandonat curând de Murilo Salles, datorită proiectelor sale ulterioare, care se concentrează pe imagini ale casei, deja sincer urbană, dar pătrunsă complet de violență, de ciocnirea dintre locuitorii ei. Această poetică a violenței are rezultate mai bune în filmele lui Tata Amaral și Ana Carolina (Mar de roso, 1979, Das tripas Coração, 1982 și Sonho da Valsa, 1986-1987), un predecesor al acestei dureri în feminin, nu pentru a menționați filme mai recente precum Durval Discos (2003), de Anna Muylaert.

Încă în anii 1980, Z Produtora a adus o nouă generație pe scena din Rio Grande do Sul, bazată pe trilogia Verdes anos (1983), de Giba Assis Brasil, Me beija (1984), de Werner Schüneman și Those Two (1985).), de Sérgio Amon, printre câteva scurtmetraje, care indică cel mai talentat reprezentant al său – Jorge Furtado – care debutează abia recent într-un lungmetraj.

,<5^ 105

Delicatesa: estetica, experienta si peisaje

Unde e delicatesa? Ar fi dispărut din cinematografia braziliană mai recentă, cu excepția documentarelor precum Edifício Master (2002), de Eduardo Coutinho, și Nelson Freire (2003), de João Moreira Salles? Filme precum Two Streams (1998-1999) și Alma Corsária (1992-1994), de Carlos Reichembach, Coração Iluminado (1997-1998), de Hector Babenco sau The Prince (2003), de Ugo Georgetti, ar merita o analiză mai atentă. priviți dincolo de nostalgia care îi înconjoară, în dialog, de exemplu cu The end of a long day (1992), de Terence Davies.6

În deschidere, pictura cu flori prezentată în lumină și întuneric în care petalele cad treptat prezintă deja acest film unic despre memorie și intimitate în care pictura și muzica adaugă cinematografului într-un mod stimulant. Vocile și cântecele personajelor și filmelor sunt cele

care conduc memoria, înapoi într-o Anglia din a doua jumătate a anilor 1950. La fel ca mulți din generația sa, Terence Davies înțelege „identitatea personală ca un construct (filmic)” (EVERETT, 2004). , p. 89), fără a cădea în excese de cinefilie, afirmând în orice moment supremația afecțiunii. Aspectul este tandru, dar fără idealizare, după cum se vede în evidențierea rasismului și violenței în sistemul educațional, legând opera lui Davies de o tradiție socială fără a fi realistă (HUNT, 1999, p. 4), în acest sens , este asemănător modului în care Far From Paradise (2002) al lui Todd Haynes revinează aceeași perioadă în SUA. Dacă, pentru Haynes, este un omagiu afectiv și critic adus melodramei; poate pentru Davies, cel mai apropiat gen este muzical, sau cel puțin o utilizare sofisticată a muzicii și imaginii ca în In the mood for love (2000), și 2046 (2005), de Wong Kar Wai, alte exerciții de nostalgie, care la fel de bine scot eleganță din cele mai precare realități.

În Sfârșitul unei zile lungi, nu se dansează aproape niciodată, tonul este mai contemplativ, protagonistul de la fereastra casei sale traduce puțin această poziție pe care spectatorul și-o asumă în fața imaginilor pe care le vedem.

Pentru o imagine de ansamblu bună și cuprinzătoare a lucrării sale, a se vedea EVERETT, 2004.

Nici hinterland, nici favela

sunt prezentate. Mai multă timiditate decât voyeurismul real al unui adolescent într-o familie de adulți. Există o fluiditate în cadrele de călătorie care interconectează casă, stradă, cinema, școală, biserică, care nu face nicio diferență între vremuri, interconectate de suavitatea muzicii și de transformarea vieții de zi cu zi într-o scenă, pictură, cinema, fără asta. implicând o spectacularizare escapistă a obișnuitului. Ca și în Secrets and Lies (1996), de Mike Leigh, este un portret de familie, fără tensiunea dramatică a acestuia. Durerea și violența atât de prezente în filmul anterior al lui Davies, Distant Voices (1988), întruchipate mai ales în figura paternă, aici se dizolvă în această familie construită din afecțiunea maternă, abordând alte lucrări precum The Mirror (1974) , de Tarkovsky . , și Mother and Son (1997), de Sokurov, în care actul întoarcerii acasă, mai mult decât un gest filosofic în urma romantismului, este o întâlnire emoțională, așa cum se reflectă în ultima scenă a filmului The End of a Life. zi lungă, în care protagonistul singuratic urmărește un apus de soare de parcă ar fi fost un film, sau invers, împreună cu un probabil prieten, dar reafirmându-și drama: „Este Bud afară „în interiorul lumii” sau în interiorul cinematografului?” (RADSTONE, 1995, p. 45). Filmul se termină cu o zi care ar putea fi cu ușurință toată viața. Narațiunea se rarifică în situații, fulgerări, cântece, nu ca plonjările în dizolvarea subiectului din Valurile, de Virginia Woolf, Moartea lui Virgil, de Broch, sau Ulysses, de Joyce.

În schimb, avem filme despre gesturi și situații mici, precum Două sau trei lucruri pe care le știu despre ea (2000), de Rodrigo Garcia, și The Time of Each One (2000), de Rebecca Miller. Fiecare personaj este o notă în cântece mici. Începe o poveste. Altul se termină. Supraviețuire zi de zi. O oarecare durere. O oarecare lejeritate. Noi continuăm. Sau încă ne putem gândi la cinematograful de rutină The Smell of Green

Papaya (1993) și Summer Lights (2000), de Tran Anh Hung, care revin într-o cheie minoră la proiecte mai ambițioase precum Short cuts (1993), de Robert Altman și Magnòlia (1999), de Paul Thomas Anderson, filme grozave în care fragmentarea orașului este o metaforă a construcției sale în fragmente de

vieți private, în absența sau imposibilitatea reflectării asupra întregului spațiu urban.

Dar dincolo de filmele axate în principal pe imaginea orașului, casa este pusă în scenă, într-un mod foarte rodnic, ca spațiu de regândire a afecțiunilor și a familiei, de la viziunile nostalgice ale lui Ettore Scola din The Family (1987), până la mai mult. portrete contemporane precum Sex, Lies and Videotapes (1989), de Sodebergh, până la Secrets and Lies, de Mike Leigh, în care casa își ia locul ca generator de pauză și reverie, așa cum susține Gaston Bachelard, în Poetica spațiului .

În Familia, de Ettore Scola, camera merge încet prin coridor. Coridorul se prelungește în timp. Cu fiecare an care trece, vedem coridorul, după o scurtă imagine care se cristalizează și se contopește cu imaginea următoare, înainte de a dispărea în timp. Timpul casei este alcătuit din petreceri, portrete, dar și moarte, a generațiilor succesive. Nepotriviri, repetări, întâlniri noi.

Lucrurile simple vor rămâne mult mai mult decât cele terminate. Fiecare moment, fiecare personaj din „The Simple Things in Life (2000), de Edward Yang (MORAES, 2006), aduce povești, experiențe, experiențe. Chiar și atunci când ceva se termină, există un indiciu, o ofertă de a continua. Continuitatea este mai puțin în afirmarea familiei decât în (de)întâlnirile, în (in)înțelegerile vieții însăși. Tentația de a stabili judecăți morale este diluată de fragilitate în fața a ceea ce s-a întâmplat, a ceea ce nu se poate repeta, a posibilităților care nu sunt încă cunoscute, dar care există.

Fotografia este marea metaforă pentru Secrete și minciuni, un film de album de familie, în timp ce Sex, Lies and Videotapes recuperează dimensiunea experimentală a relațiilor prin video, fără părtinirea utopică și contestatoare a anilor 1960. Atât filmul lui Leigh, cât și accentul lui Soderbergh asupra posibilității conversație, despre prețuirea simplului și a cotidianului.

După cum am văzut, dacă căutăm răspunsul în filmele braziliene din ultimii douăzeci de ani, există un întreg lirism în înregistrarea casei, pe lângă decadența patriarhalismului rural, care pare

au dispărut, dar care încă pare să răsună în unele romane contemporane. Dacă este posibilă o nouă poetică a căminului și a intimității, poate

că cinematograful poate reînvăța din literatura braziliană ceva ce îi era deja propriu, așa cum vom vedea în eseul următor.

Chiar dacă această simplitate deplină

Aș putea înlătura orice chin, aș putea ascunde

Acest compus pervers și vital, sinele,

Fă-l ceva nou într-o lume

De apă limpede, albă și crocantă,

Totuși, ar fi nevoie de mai mult, mult mai mult, Mai mult decât o lume de zăpadă și mirosuri albe.

Wallace Stevens

Sper că a devenit clar că interesul meu pentru viața de zi cu zi nu este atât de lipsit de formă, de grotesc, de violența și perversia imaginii, care nu fac decât să mărească sărăcia lumii, și nici de simulare, care spectacularizează banalul. , dar într-un anumit pariu, pe cât de naivă este, în privința lucrurilor mărunte, a micilor drame, fără a cădea în Neonaturalism sau alegorii. O întrezăresc această altă posibilitate în familia revăzută și reconstruită prin gesturile lor cele mai de preț banale în fotografiile lui Luis Humberto Pereira, în poveștile lui João Carrascoza, în Dias Rares, și a lui Paloma Vidal, în A Duas Hands, în ficțiunile lui. Michel Laub și Adriana Lisboa . Este spațiul altora, al familiei nu ca o perversiune, pusă în scenă de Nelson Rodrigues și Todd Solondz, nici ca reprezentări care privilegiază excesul, ci recuperarea afecțiunii în fragilitatea ei. Nu trupul încălcat, ci sprijinit, protejat.

Caută o poetică a cotidianului, care întrezări excepționalul, transfigurarea, sublimul în prag, dar știe că sunt doar momente și bine că așa este. După ce a trăit momente de o asemenea intensitate, acest om, personaj, continuă, merge, nu se consumă repede și oricât ar merge, vede, trăiește, suferă.

trebuie să fie un om obișnuit, ca în cântecul lui Caetano Veloso. Ar exista o întreagă platformă, un program, dacă acele cuvinte nu ar fi prea mult, prea grele, prea explicite. Lucrurile, lumea, realul. Mai puțin puternic. Nimic mai puțin. Comunul ca real, ceea ce subzistă nu ca o imposibilitate a reprezentării de căutat, nici conformarea cu ceea ce sunt lucrurile. Precum moartea Otacíliei în Sinfonia em Branco, de Adriana Lisboa (2001, p. 144), care prezintă mai bine și mai liber tot ce am încercat să spun până acum:

Otacília a luat prânzul cu cele două fiice ale sale.

Ea i-a spus bună după-amiaza soțului ei când a sosit și l-a întrebat cum a decurs întâlnirea la cooperativă, dar când a terminat de răspuns ea nu și-a mai amintit ce a întrebat.

Ea a pus două picături din prețiosul ei Chanel No. 5, câte una în spatele fiecărei urechi, înainte de a se întinde din nou să se odihnească.

Când acea liniște fără precedent a pătruns în încăpere, pe jumătate luminată de o lampă slabă, ea a știut că era pe moarte.

A auzit vocile fiicelor sale vorbind în camera alăturată, camera Mariei Inês. Apoi a auzit puțin mai puțin și a simțit o amețeală care o făcu să se gândească la o corabie pe mare, în mijlocul unei furtuni. Apoi a trecut și amețeala, iar ea a deschis ochii și a zâmbit pentru că, în adevăr, totul era atât de simplu.

Referințe

AHMAD, Aijaz. Teoretic. Londra: Verso, 1992.

ALMEIDA, Paulo Ricardo de. Întâlniri și nepotriviri: comedii de situație și construcția spațiului urban în cinematografia braziliană recentă. În: CAETANO, Daniel (Org.). Cinematograful brazilian 1995-2005: eseuri despre un deceniu. Rio de Janeiro: Contracampo/ Azouge, 2005.

AZEVEDO, Luciene. Strategii pentru a face față prezentului: performanță, secret și memorie. Teză (doctorat) – UERJ, Rio de Janeiro, 2004.

CAETANO, Daniel (Org.). Cinematograful brazilian 1995-2005: eseuri despre un deceniu. Rio de Janeiro: Contracampo/Azougue, 2005.

CHIARA, Ana. Realul isi ia pragul. În: OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de (Org.). Linii de zbor: tranzite fictive. Rio de Janeiro: 7 litere, 2004.

EVERETT, Wendy. Terence Davies. Manchester: Manchester I University Press, 2004.

FRANTA, Andréa. Pământuri și granițe în cinematografia politică contemporană. Rio de Janeiro: 7 litere, 2003.

HUNT, Martin. Poezia acestei fife obișnuite: Terence Davies și acest film de artă socială. Screen, 40:1,1999.

JAMESON, Fredric. Literatura lumii a treia în această eră a capitalismului multinațional În: HARDT, Michael; SĂPTĂMÂNI, Kathe (Org.). Cititorul Jameson. Oxford: Blackwell, 2000.

_______. Un răspuns scurt. În: Text social, 16, iarna 1986-1987.

LISBOA, Adriana. Simfonie în alb. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

LOPES, Denilson. Noi cei morți: melancolici și neobaroc. Rio de Janeiro: 7 litere, 1999.

MORAES, Denise. Imagini ale vieții de zi cu zi în cinematograful brazilian: privind casa. Analiza filmelor Eu, You, Them și Broken April. Disertație (Master) – Universitatea din Brasília, Brasilia, 2005. _______. Sublimul în viața de zi cu zi: analiza filmului The Simple Things in Life, de Edward Yang. În: MONTORO, Tânia; CALDAS, Ricardo (Org.). Fii cu ochii pe imagine. Brasilia: Fundação Astrogildo Pereira/ Abaré, 2006.

NAGIB, Lucia. Cinematograful reluării. São Paulo: Editora 34, 2002.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema din nou: o evaluare critică a recuperării. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PERSICHETTI, Simoneta; TRIGO, Thaïes (Ed.). Luis Humberto. São Paulo: Editora Senac, 2003.

PUCCI, Renato. Echilibrul stelelor. São Paulo: Annablume, 2001.

RADSTONE, Susanah. Cinema/Memorie/Istorie. Ecran, 34; 1, 1995.

SHOHAT, Ella și STAM, Robert. Eurocentrismul negândit: multiculturalismul și mass-media. Londra/New York: Routledge, 1994.

SÜSSEKIND, Flora. Așa Brazilia, care roman? Rio de Janeiro: Achiamé, 1979.

XAVIER, Ismail. Alegoriile subdezvoltării: estetică și politică în cinematografia braziliană modernă. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

_______. Aspectul și scena. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Mașinile răsună pe pietre. Casa în ruine. Cersetorul intra repede pe poarta deschisa. Valuri de dealuri la orizont. Băiat pe bicicletă. Ochii se odihnesc pe pod în după-amiaza târziu.

Înapoi acasă·

Pentru Luciana Martins

După ce s-a întors în sfârșit în lumea sa natală, nomadul rătăcitor devine un homebody. De ce, fiind diminuat atât de mult timp, abandonase acest palat pentru locuințe atât de sărace?

Michel Serres

Nu mai este astăzi că studiile și narațiunile despre orașe se înmulțesc până la epuizare. Seminariile, instalațiile și intervențiile asupra spațiului urban proliferează. Nimic surprinzător, chiar necesar, din moment ce orașul a devenit spațiul său privilegiat în vremurile moderne. Dar ce s-a întâmplat cu casa?

Dacă ne concentrăm pe literatura braziliană din ultimii treizeci de ani, casa apare încă puternic, într-o mare tradiție braziliană a romanelor sfâșiate de decadența familiilor patriarhale, Fogo Morta, de José Lins do Rego, Menina Morta, de Cornélio Penna, Crónica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso, actualizată mai recent, mai ales în lucrări de Raduan Nassar, Milton Hatoun și Francisco Dantas, cărora ne-am dedicat deja și altă dată (LOPES, 1999).

Trecerea la un univers mai urban și mai contemporan, poate făcând ecou narațiunilor victorioase, în termeni de critică și

1 O versiune parțială a acestui eseu a fost publicată în Image & sexual diversity, editată de Wilton Garcia et al., Editora Nojosa, São Paulo, 2004.

spațiile publice, care se concentrează în principal pe spațiul public, în orașe tensionate, violente, se pare că spațiul privat, locuința, este privit ca un loc de trecere către muncă. Casa devine din ce în ce mai impersonală, populată de televiziune, singurătate și violență. Casa nu mai pare să dețină o fascinație ca refugiu, ba chiar pare o închisoare.

Casa care a produs cândva romane și filme grozave se retrage ca o sursă de reverie și frumusețe. Ce ar mai rămâne din casă? S-au spus multe despre o narațiune feminină care salvează casa ca spațiu de rezistență, o lume afectivă în opoziție cu lumea masculină, impersonală, capitalistă a muncii. Dar în postfeminism, cine poate fi interesat de tăcerile casei de astăzi, cine se poate îmbogăți cu cântecele ei, din ce în ce mai luminate și mai puțin misterioase?

Fără să intenționez să fiu exhaustiv în conturarea acestei filiații care înfățișează casa marcată de delicatețe și lejeritate, mă gândesc în special la două romane, care la discreția lor par să vorbească despre o lipsă a imaginației noastre, dar sunt poate atât de impactante, în modestia lor. și nepretențiune, în frumusețea care reiese din situațiile mărunte, din personajele sale fragile și banale, din viața lor cotidiană: Sinfonia em Branco, de Adriana Lisboa, și Cinco stations of love, de João Almino.

Înainte de a vorbi despre Sinfonia em Branco, recitim un alt strămoș, romanul Buriti, de Guimarães Rosa, fiind un roman disonant în mijlocul romanelor deja amintite despre decadența familiilor patriarhale. În această filiație, trecerea de la lumea rurală la cea urbană, poate am putea spune de la modernitate la postmodernitate, are loc nu sub egida catastrofei, ci a lejerității. Casa, cu foarte puține referințe și descrieri, este fantomatică, sau mai bine zis, o casă de aer, fragilă.

Spre deosebire de alte case din romanele de decadență braziliene care se demontează în imagini lichide, ca într-un naufragiu, aici riscul este timpul mitic, al naturii (ziua și noaptea, anotimpurile) și al vieții rurale, în care mișcarea neîncetată a monjolo-ului este cu atât mai mare. imagine a timpului constant, dar care se referă și la abundența apei aproape de casă, de parcă pământul ar fi devenit mai fragil, pe o foaie de apă

subteranz (p. 141). Apa vorbește mai puțin despre istorie și mai mult despre mit: Ó Buriti Bom era un alambic frumos. Nimic nu se putea întâmpla acolo, în afară de legenda” (p. 140).

Totuși, în fața imuabilității aparente, timpul apare incisiv și blând și nu este de mirare că romanul este construit din viziunea străinilor: Miguel și Laia. Iar în încorporarea lor în familie, timpul joacă un rol fundamental, deoarece fascinația exercitată de casă nu implică aderarea la un timp mitic, ca de exemplu, pentru Miguel: „Îi doresc bine lui Buriti Bom, acceptând acea pace deasă. Formarea dorului. Timpul pentru Buriti Bom trecea” (p.139). Casa iese la iveală în mijlocul mișcărilor de plecări și veniri, făcând o trecere. Primul cadru al narațiunii este îndelungata întoarcere a lui Miguel la ferma Buriti Bom, care începe și încheie romanul, marcată de o tensiune melancolică tipică între dorință și imposibilitatea uitării.

Întoarcerea nu se termină cu romantismul. Departe de o simplă nostalgie romantică2 3 pentru casă, pentru origine, aici avem un străin care își găsește familia, locul nu în casa lui adevărată, ci în spațiul celuilalt. Tot ce avem despre Miguel, pe măsură ce se apropie de Buriti Bom, sunt fulgerările primei sale vizite la fermă. Călătorește prin fragmente de timp, fără nicio liniaritate, alternând mișcări în diferite momente din trecut și prezent în călătorii. Casa este învăluită în memorie, deoarece a doua călătorie a lui Miguel se îmbină cu prima sa călătorie. Prima călătorie era deja înapoi. Trecutul apare în prezent. O viață întreagă devine un scurt moment. „Precum copilăria sau bătrânețea – atât de legat de un pământ al fricii” (p. 91). Cu toate acestea, mai mult decât frica, este ușurința necunoscutului care ne ghidează pe noi, cititori și personaje. În miezul nopții, pe drumul incert înapoi spre Buriti Bom,

2 De acum înainte, pentru a reduce dimensiunea citărilor, vom indica doar paginile romanelor.

3 Pentru o analiză a problemei saudadei în Buriti, vezi Via e voyages: Buriti, în João Guimarães Rosa e a saudade, de Susanna Kampff Lages (São Paulo: Ateliê, 2002).

la reîntâlnirea cu Glorinha, până în ziua în care are loc socoteala lui Miguel.

„Așadar, pentru a învinge și a câștiga trecutul în prezent, ceea ce trebuia să învețe a fost precizia de a transforma puterea pustiei – în propria sa inimă și înțelegere” (p. 105). Învățarea nu se termină la sfârșitul romanului, ea continuă de-a lungul vieții, cu atâtea nopți și zile care se succed. Miguel este un călător permanent, marcat de aceeași posibilitate de lejeritate care se întrezărește în răscumpărarea fermei, configurată în feeria stelelor. Melancolia străinului iese la iveală pe măsură ce timpul se reface, se desfășoară și se răscumpără în actul călătoriei, în așteptarea bucuriei, diferită de „încetinerea și greutatea (care) fac parte din atributele cele mai constante ale caracterului melancolic, atunci când nu este. este destinată imobilității complete” (STAROBINSKI, 1989, p.19).

Miguel se întreabă: „Pot să vreau să trăiesc departe de bucurie?” (pag. 148). Și Maria da Glória cristalizează această bucurie, care vine din trecut. „Când am cunoscut-o pe Maria da Glória, aici, a fost ca și cum un mare dor pe care nu știam că simțeam că s-a încheiat brusc” (p. 148). Dar la întoarcerea la Buriti Bom, Miguel nu ajunge niciodată. Iar Buriti Bom ar fi încă doar jumătatea drumului pentru Miguel, începutul hinterlandului, unde s-a născut. Lățimea backlands-ului oferă doar dimensiunea distanței de timp și a duratei călătoriei. Călătoria care se termină doar când terminăm? Nu contează. Ceea ce contează este „a învăța viața” (p. 258), este drumul spre Buriti Bom, „o prospețime în aer, da, apa, care este liniștea acestor meleaguri. Și Buriti Bom a trimis un dor, renunțând la mister. Buriti Bom era Maria da Glória, Dona Lalinha” (p. 257). Dorul se amestecă cu bucuria.

Dacă Miguel este cel care se întoarce mereu, Lalinha, nora lui Lô Liodoro îi servește drept folie lui Miguel, este cea care își petrece cea mai mare parte a timpului la fermă, „fie că a fost prizonieră sau nu. Floare de grădină, floare în vază” (p. 150). Camera proprie, cu mobilier și confort transferate din oraș, are o grădină lângă <*5^
118 ,<5^

Înapoi acasă

fereastră, spre deosebire de „dincolo, întuneric, livadă de portocali, unde frecventau păsări necunoscute” (p. 160), la amplitudinea nopții și a ținuturilor. Laia este o figură de vis, de o frumusețe ireală, pe care toată lumea o adoră ca pe soția fanteziei a lui Irvino, dar pentru care fantezia ca teatralitate devine centrală în identitatea ei: „Pentru ei, sunt exact ceea ce nu mai sunt: soția unui soț. nu am...” (p. 163).

Şederea Laiei la fermă marchează trecerea timpului. Ea vrea să se întoarcă „cu un suflet bătrân, ca un obiect în ploaie” (p. 195). Învățarea în/din timp o conduce la o altă identitate, obligând-o mai întâi să se odihnească, apoi să aparțină locului într-un proces de asimilare temporală și de integrare în jocurile dorințelor casei care culminează cu întâlniri nocturne cu Liodoro, prin care Laia. pare să iubească tot Buriti, locul și oamenii săi. În mijlocul unui joc de lejeritate și erotism, Laia se reînnoiește la Buriti Bom: „Oare ar fi căpătat o nouă înțelegere a ei însăși, o indiferență puternică și sănătoasă?” (pag. 242). Întoarcerea Laiei la Buriti Bom este o trezire. „Și toată viața mea părea să fie așa, exact așa, nimic mai mult decât

așa: o trezire repetată, de vise concentrice – a unui vis, în alt vis, în alt vis... Până la sfârșit?” (pag. 244). Labirint blând. În cele din urmă, Laia se regăsește din nou străină, părăsind ferma, dar fără vina de a nu mai fi cealaltă, soția lui Irvino. „Un nimic, o clipă, o pace. (...) Bucuria lui era pură, era enormă. Aș vrea să dansez, să râd degeaba” (p. 250-251). Realizarea ușurinței.

Buriti nu mai este despre decadență. Iô Liodoro este cel mai bogat om din zonă, deși se prezintă mai mult ca o figură a respectului decât a puterii. Nu se face însă nicio referire la puterea politică, de parcă regiunea în care se desfășoară telenovela ar fi un ținut fără conflicte majore. Patriarh fără patriarhat ar putea fi sinteza lui Iô Liodoro, „mai mult decât un proprietar și mai puțin decât un oaspete” (p. 162), o omniprezență îndepărtată, umbră a casei, străină de viața lui de zi cu zi. Unitatea masculină reprezentată de tată se înmulțește în feminin, în cele trei femei de la fermă,

fiecare urnă reprezentând un drum diferit, dar toate enunțând dispersie și lejeritate: vitalitatea teluric și diurnă a Glorinhai, teatralitatea Lalinha și asceza melancolică a Mariei Behu.

Nici măcar moartea Mariei Behu nu are nimic din drama morții Ninei din Cronica casei ucise de Lúcio Cardoso, nebunia Rosalinei din Opera morților de Autran Dourado sau singurătatea Carlotei din Menina Morada de Cornélio. Deși nu îi lipsește o dimensiune teatrală, moartea Mariei Behu este o transcendență, o eliberare reprezentată de vindecarea șefului Ezequiel, în aceeași noapte a morții sale, așa cum erotismul Glóriei și Lalinha rupe subtil lanțurile patriarhalismului. Departe de a fi doar „o simplă făptură” (p. 135), ca mătușile tăcute de la țară, ca verișoara Biela din O viață în secret, de Autran Dourado, Maria Behu întruchipează, în ochii lui Miguel, o teatralitate melancolică, marcată de dimensiunea imposibilului: „Cine a vrut mai mult decât a simțit și a putut, a fugit de ceea ce trebuia să fie” (p. 136).

În fine, dintre cei trei copii ai lui Liodoro, Glória este singura care rămâne în casă, prezentându-se, la început, sub brandul tradițional feminin. Datorita libertatii ei senzuale si sexuale, prerogativa unui barbat sub patriarhat, Glória desface o marca traditionala feminina, devenind, de fapt, mostenitoarea lui Liodoro si nu fratii ei care locuiesc in afara Buriti Bom.

Împărțirea pe care o stabilește Liodoro între reținerea văduvului și a tatălui în casă și iubita mai multor femei în afara casei se întrerupe odată cu venirea norei Laia, care introduce încet și jucăuș dorința în centrul casei. , în figura lui Liodoro, diluându-și puterea. Dorința rupe legăturile de familie, închisoarea constrângerilor și construiește o altă familie, fără familialism, polimorfă, nepatriarhală, precum relația dintre Liodoro și nora lui Laia (soț-soție, tată-fiică), dintre Laia și ea. cumnata Glorinha (surori, amanți, mamă-fiică), între Glorinha și Gualberto, prietenul și vecinul, la frăția care îi unește pe Gualberto și Miguel sau asocierea pe care o face cu Maria Behu

cu mama ta. Această dispersie este extinsă la sfârșit de așteptarea sosirii lui Miguel și a căsătoriei sale cu Glorinha. Dispersia dintre masculin și feminin.

Ruperea ritualului patriarhal printr-o joaca erotica, evlavia lejeritatii si indistinctiei are ca piatra de hotar decisiv moartea Mariei Behu. Moartea sa este ultimul act în transformarea închisorii patriarhale într-un spațiu de ușurință, mai degrabă decât de distrugere și decădere; de trecere de la melancolie la refuzul şi răscumpărarea mitului. „Distea pentru Maria Behu a produs un fel de libertate. Oamenii erau mai uniți. Oamenii erau mai uniți și totuși mai despărțiți” (p. 247-248). Imaginea vieții ca o călătorie înlocuiește orice închisoare mitică pe viață sau pe moarte.

Casa și Liodoro par să facă schimb de caracteristici, izomorf, așa cum le prezintă Gualberto lui Miguel. La început, ambele sunt marcate de izolare și ieratism, ordine, completitudine și imobilitate: „casa”, „palatul locului mare” (p. 217). Imaginea lui Buriti-Grande în sine este asociată cu figura lui Liodoro și, prin extensie, casa, dominând pământul, deoarece Liodoro domină ferma. Buriti? O pasăre mare verde, vremuri puternice. Buritul ţăruşit, dar unde se seamănă vânturile” (p. 105). Buriti-Grande este mai mult decât un supraviețuitor al altor vremuri, al unei lumi arhaice, acvatice și inumane. La fel ca figura antică a lui Liodorus, el este o sinteză a misterelor trecutului care se ivesc în prezent, el rezumă o ambiguitate materială, cândva divizor între pământ și apă; în prezent, între pământ și aer, dar intermediar, ceea ce face ca trecutul arhaic (apa) să nu legitimeze autoritatea patriarhală prin mit (hieratismul trunchiului), ci să ofere un prezent în lejeritate (aer), „o libertate” (p 258).).

Datorită structurii sale axiale, ca un copac, buriti își concentrează rădăcinile în pământ, absoarbe apele arhaice ale brejão și își proiectează frunzele în lumea aeriană, lumea dispersiei, dincolo de autoritate și mit. Evanescența materiei marchează și casa, în descrierea slabă a spațiului ei. Uzura casei construiește o ruină aproape invizibilă: „o casă mare, o cetate, a dispărut în

neființă” (p. 154), nu mai este un spațiu în care „oamenii ar îmbătrâni, eșuați, incompleti, ca fluturii blocați” (p. 199). O casă, în același timp materială și spirituală: „Casa – încet, ocrotită așa, Dumnezeu a intrat prin crăpături” (p. 221). „Viața nu are trecut. De fiecare dată când lutul este refăcut. Dumnezeu învață” (p. 258).

Simfonia în alb pare să oscileze și între casă și oraș, într-o lume în care patriarhalismul este eclipsat, ca la Buriti, de Guimarães Rosa, dar distanța față de lumea rurală pare mai mare. Nu e vorba atât de moartea casei, cât de moartea părintelui-patriarh. Venirile și trecerile de-a lungul timpului compun un tablou, pe lângă asocierea

picturii Whistler care dă numele cărții cu unul dintre protagoniști, pentru a vorbi despre aceste personaje fragile, care totuși rezistă și supraviețuiesc în fața violența lumii. Dacă în Chronicle of the Murdered House, Lúcio Cardoso folosește imaginea „un cancer pe un pat de violete” pentru a-și defini romanul major, Adriana Lisboa pare să construiască miezul poetic al romanului ei din imaginea fluturelui zburând peste un abis. : „În cariera mare care a culminat cel mai apropiat deal un fluture târzie și-a întins aripile multicolore și s-a lansat în abis” (p. 26). Nimic tragic, epic, ci un anumit ton elevat, serios, care ia frumusetea celui mic.

Întregul roman pune în scenă întoarcerea Mariei Inés în casa în care s-a născut și așteptarea celor care s-au întors sau sunt acolo: sora ei Clarice și primul iubit al Mariei Inés, Tomás. Întoarcerea acasă nu este întoarcerea celor învinși în fața lumii, a celor care nu au de ales decât să supraviețuiască în propria mediocritate, este o percepție senină a limitelor lor. Nici angoasa, nici extaz, ci contemplarea atat a trecutului, cat si a viitorului fara frici majore. Așa cum se întâmplă cu Tomás, fiul dezamăgit de stângaci, un tânăr promițător care ajunge ca pictor provincial.

Nu era un om fericit. Nici nefericit. Se simțea echilibrat [...] Renunțase la unele teritorii. Renunțase la fantezia unui imperiu. Domnea doar asupra lui și asupra acelei colibe uitate din mijlocul câmpurilor fără importanță și a drumurilor de pământ care se transformau în

praf în secetă și s-a transformat în noroi în sezonul ploios și nu aveau obiceiul de a duce la îndeplinire ambiții [...] Gândirea lui era atât de mică. Atat de mic. Mărimea unui gest de parfum pe care o femeie l-ar elibera în aer (p. 11).

Întregul său corp pare discret, subiectul dispare fără să iasă în evidență, în căutarea unei „mici liniște”, care nu poate fi confundată cu interzisul, ca în peisaje cu „aproape întotdeauna un drum care nu ducea nicăieri” (p. 13), care creează pentru clienții săi din mediul rural: „tablouri fără ambiție – peisaje lipsite de orice vervă. Naturi moarte moarte. Abstracții fără sens și fără dorința de a constitui sens. Straturi opace” (p. 23).

În mijlocul unei lumi a excesului și a amețelii, a unei arte zgomotoase, grandilocvente, de impact, în care excesul este doar un alt element de marketing, aici avem o artă a sugestiei, a reamintirii, a modestei absențe a noutății. Nici supraîncărcarea dramatică a revelațiilor și acțiunilor, mai ales la final, ca în Five Seasons of Love, de João Almino, nu este o modalitate de a aranja concluzii, soluții, lămuriri; Pare mai degrabă un ușor tremur în timp care întinde și micșorează poveștile și personajele. Aceasta nu este indiferență, ci un fel de privire înclinată, suspendată. Rămâne încă un mister, nu a ceea ce era interzis, sufocat, ci a timpului, al „anii [care] au compus sedimente și au netezit îndrăzneala” (p. 22). Sosirea bătrâneții se vede în motto-ul – timpul este imobil, dar făpturile trec, sau chiar în

varianta: timpul este imobil, dar făpturile (obiectele și cuvintele) trec.

Albul din titlu nu spune atât de multe despre curățenia apartamentului Mariei Inês și João Miguel, ci despre variații subtile pe aceeași temă, ca într-un tablou abstract realizat cu aceeași culoare în tonuri diferite. Pentru Tomás, a existat pictura Whistler înainte de a o întâlni pe Maria Inês. Când o întâlnești, este un amestec de artă și dragoste. Maria Inês îl părăsește, dar amintirea ei rămâne ca un tablou, o amintire a unei iubiri intense, puternice, ireale, oricât de reală ar fi fost, care are nevoie de timp pentru a se potoli. Iubire mai intensă în memorie

de fapt, până în punctul în care Tomás s-a îndrăgostit puțin de suferința pusă în fața unei astfel de iubiri absolute, „pentru că uneori iubirea se hrănește cu improbabilitatea ei" (p. 108). Pentru Tomás, nu este atât „întoarcerea totul cu susul în jos pentru a supraviețui pierderii unei femei" (p. 23), ci „doar o viață fluidă ca un râu fără cascade" (p. 27). Totul devine mai modest. „Într-o zi, uitare. Într-o zi, viitorul. Într-o zi, moartea" (p. 23).

De asemenea, Clarice a început să aibă „un zâmbet nemisterios, crezând că a ajuns să supraviețuiască ea însăși până la urmă" (p. 23). „Clarice fără desimulare" (p. 24) se întoarce în casă, vinde pământul (p. 25) pentru a nu-i oferi mamei o ultimă satisfacție, nici pentru a se întoarce la început, dintr-o nevoie de rădăcini, un adăpost sigur, autenticitate. După ce ai experimentat atât de multă durere, întoarcerea este un gest afectuos; sa fii inca o data copil sa nu uit, ci sa faci durerea mai usoara. Cei 48 de ani ai lui Clarice „nu au fost o vârstă ca oricare alta. Au cerut tăcere" (p. 134). „Nu mai era nimic de descoperit, nicio revelație? Lui Clarice nu-i păsa. Abia așteptam așteptarea în sine" (p. 210).

Timpul se sfărâmă. Temerile și iubirile de acum treizeci de ani sunt o rană care nu s-a vindecat complet; cu orice gest, parcă se deschide și sângerează. „Câte căi s-au bifurcat destinele? Câte fantezii țesute cu delicatețe filigrană s-au găsit avortate? Câte surprize s-au umflat ca umbre în spatele fiecărui pas făcut?" (pag. 28). Ce este în joc în așteptarea lui Tomás și Clarice pentru Maria Inês? Socoteala? Mai spune ce?

Repetăm. Întregul roman, o călătorie prin spațiu și timp, „acea noapte ar fi cea mai lungă din istorie" (p. 80). Călătoria la Maria Inês începe cu detașare. „Era mai bine să fii mai puțin, să devii mai mic, să fii cât mai mic și să ceri tăcere, nuditate și libertate. Era mai bine să ai mâinile goale" (p. 111). Pe drum, a simțit „o singurătate delicată, jumătate febră și jumătate dragoste, de unde i-au apărut cele mai mari îndoieli. După șaptesprezece ani" (p. 126).

De asemenea, Tomás, în dorința de a „deveni mic (cât mai mic)" (p. 129), „de-a lungul anilor [...] învățase avantajele

de a purta cu tine puține lucruri - puține cărți, puține haine, puține prietenii și puține amintiri. Avea nevoie să se exerseze încercând cu orice preț să lase din viața lui ceea ce nu părea indispensabil. Povestea Mariei Inés, de exemplu” (p. 156), o amăgire care trecuse opt ani să se estompeze și se stingea (p. 186). Călătoria lui Tomás este o întâlnire cu seninătatea: „Poate că Tomás îmbătrânise deja, poate că ajunsese deja în acel fel de platou unde orice formațiuni geografice mai intense dispar, poate că acum ar putea doar să asista la peisaj cu ochii lui transparenți și să se gândească la toate . ca trecut. Toate. Sau aproape totul” (p. 130). Serenitatea nu se prezintă ca o simplă voință, nici ca a se lăsa în derivă (HEIDEGGER, [sd], p. 34-35), ci asociată cu așteptarea, nu ca „mângâiere” (idem, 36), ci ca un mod de a „sobrietate” (idem, p. 60). Fără a avea un obiect, a aștepta ceva fără a ști ce înseamnă „aventura în aer liber” (idem, p. 43), o eliberare.

Deși îndepărtată, ferma rămâne „epiccentrul vieții și viselor Mariei Inês” (p. 40), chiar și după zece ani fără a pune piciorul acolo. Ferma apare fără bogății, nici prea mare, nici prea mică. Nici prea bătrân, nici prea tânăr. Casa când ne-am găsit la jumătatea drumului, nu în copilărie, nici la bătrânețe, nici la sfârșit, nici la început. În acel mediu care trebuie să treacă urgent, după ce visele se împlinesc sau nu, în calm, în lipsa pasiunilor, doar realitatea este moale și goală, crudă și frumoasă. „Lucrurile păreau mai puțin devastatoare după ce le-am văzut de aproape. Au pierdut sacrul, au devenit comune, zilnic. Au redus acea distanță dintre ei și ideea lor” (p. 208) Când personajele s-au întâlnit în casa veche, „toate lucrurile curgeau în acel loc în acel moment. Toți anii trăiți, toate insuficiențele acelor ani și tot ce fusese prea mult în ei. Toate pericolele, toate promisiunile, toată dragostea care se maturizase în indiferență și întreaga structură care supraviețuise fără ornamente” (p. 209). „Oamenii se schimbă, deși sensul pe care l-au avut cândva nu se schimbă” (p. 213). Ceea ce rămâne nu este

doar „amintirea trupului” (p. 218), ci „o prezență delicată acolo: sufletul lumii” (p. 118).

Întoarcerea acasă este un gest simplu, banal, dincolo de orice rănire și resentimente, de parcă la bătrânețe s-ar fi putut redescoperi o altă copilărie, în ciuda tuturor amintirilor, a pariului deschis, a orizontului lucrurilor concrete, a bucuriei care acceptă viața fără restricții. , seninătate, nu liniște, indiferență, ci așteptare fără a ști ce, fără motiv.

Întoarcerea acasă nu este eșecul călătoriei, metaforele derivei, precum fiul risipitor care se întoarce în familie cu regret, nici închisoarea în viața de zi cu zi, ca în Far from Paradise (2002), de Todd Haynes; nici a fi într-un prag pe care nu se poate, nu se poate depăși, ca în Portretul unei femei (1996), de Jane Campion. Întoarcerea acasă nu este

nici o evadare din prezent, nici nostalgia pentru o copilărie și un trecut idealizat, pierdut după ce au trăit mult timp, ci un gest de a construi un loc, o posibilitate de întâlnire. Construirea unui cămin afectuos, a unei familii cucerite, ca în O casă la capătul lumii, de Michael Cunningham. Întoarce-te într-o casă nouă, de care poți aparține din nou. Nu atât literatura casei mari, a casei patriarhale, arhaice, cât casa fragilă a prezentului, cuprinsă în metropole, dar totuși posibilă. Aceasta este provocarea etică și estetică a acestei poetici a lejerității, în construcție de Adriana Lisboa. Cinci sezoane ale dragostei, de João Almino, vor aborda și această provocare.

Încă de la început vedem dimensiunea vieții protagonistei, Ana, profesor universitar pensionar din Brasília. Vocea ta este cea care ne conduce:

Nimic interesant, pitoresc, amuzant, eroic. Nimic interesant. Nicio poveste de dragoste reușită. Fără dezastre fantastice. Nicio tragedie capabilă să se miște (...) Cea mai mare nenorocire a mea este să fiu medie. Îmi trăiesc viața ca pe o tragedie cotidiană, permanentă, fără un fapt care să definească această tragedie (...) Aventura lipsește: cel mai mare sens pentru existența mea, ceea ce s-ar putea numi măreție (p. 47).

Într-un an și cinci sezoane, o viață se schimbă, când nu se putea aștepta la mai mult. Narațiunea se sparge în situații, condusă de derivă și hazard. Totuși, a fost și nu a fost un an ca oricare altul, decisiv. Peisajul Brasília este tot afectiv, un mister în mijlocul excesului de lumină în cele patru anotimpuri și încă unul, ca un dar, o realizare. „Contează mai mult unde suntem decât unde mergem și de unde venim” (p. 190). După casa pierdută, arsă, nu s-a mai întors de unde venea, casa mamei sale din Taimbé, nici nu s-a izolat, nu s-a închis, ci și-a găsit transformarea în maturitate: „Vreau absolut simplu, care mă liniștește, al meu. privire senină asupra orașului pe care l-am ales, plimbarea pe malul lacului Paranoá pe care acum o propun lui Carlos” (p. 202), aceasta marcată de blândețe de la început; un bărbat căruia îi plac florile, care caută un ritm marcat de încetineală și liniște.

Orașul monumental, inuman, „al viselor pierdute printre peisaje pustii” (p. 203), pământ de străini, se transformă, sub o nouă înfățișare: „Sunt în stare de grație înaintea destinului, poate din cauza noii toamne. , pe care o văd în albastrul violet al arborilor de jacaranda, sau pentru că Carlos mă așteaptă deja pe veranda casei, gata de plimbare. Vreau să primesc soarele fierbinte pe față. A se îmbăta în excesul de lumină care aruncă o umbră de vis” (p. 203). Aceasta este răscumpărarea (nu mă tem de cuvânt) a unei vieți într-o singură clipă, într-un gest la fel de simplu și incomensurabil ca o plimbare, în descoperirea și repetarea plăcerii împărtășite a lucrurilor mărunte, nu fără a realiza mai întâi. o anumită mulțumire, „pentru a iubi ceea ce am, nu ceea ce îmi lipsește” (p. 191). Dragostea dintre Carlos și Ana vine în sfârșit puțin timid în acest sezon de joi, aproape neașteptat. „În ciuda morții. În ciuda timpului. Trebuie să fie pentru că dragostea

nu a venit la mine, eu am fost cel care a mers la ea” (p. 201). Dragostea este cultivată. O floare. Atât de simplu și atât de rar. Dragostea nedespărțită de prietenie.

Destinul Anei se împletește cu cel al unei generații, cea care a experimentat Contracultura, atât de bine pusă în scenă în impasul de la sfârșitul tinereții și al speranței, la sfârșitul anilor 1970 și începutul anilor 1980, în

nuvela Supraviețuitori, de Caio Fernando Abreu. În romanul lui Al-mino, trecerea de la începutul mileniului este către bătrânețe: „Am supraviețuit hedonismului tinereții și castității maturității, egoismului meu eroic, lipsei de bani și bucuriei, depresiei mele. Și sunt dispus să trăiesc mult mai mult” (p. 201). Trecerea mileniului nu este marcată de renașterea intoleranței. Aici, ca și la Calvino, este vorba de lejeritate ca destin și moștenire, de a se elibera de greutatea memoriei (p. 53), de a renaște dacă suntem la înălțime, dacă nu doar ascultăm ceea ce vorbește cel mai tare, dar atenție la curgerea curenților, ceea ce ne face grozavi exact acolo unde suntem mai mici.

Scrierea prezentului este acest nou cămin spiritual, un adăpost. „Mă simt mai ușor și mai tânăr. Sunt, în sfârșit, adevărata mea ființă, dezbrăcată de impurități, excese și greutatea anilor” (p. 200). Este, de asemenea, despre seninătatea pentru lumea lucrurilor, chiar și în mijlocul fugacității imaginilor media, inseparabile de deschidere la secret, la mister (HEIDEGGER, [sd], p. 25) care ne oferă perspectiva unei noi înrădăcini (idem, 25). În mijlocul discursurilor globalizării și ruperii granițelor, liniștea constă în faptul că Omul aparține unui loc, chiar dacă este mai afectiv decât geografic. Serenitatea înseamnă, de fapt, să te eliberezi de transcendental și, astfel, să renunți la dorința orizontului.

Întoarcerea în casă este o întoarcere în grădină, unde Carlos își crește florile în Five Seasons of Love, sfârșitul lungi călătorii în Sea of Fertility, de Mishima. În mijlocul iluziei lumii, rămâne trecătoarea amintirilor, frumusețea concretă și fragilă a grădinii. Refugiul lui Monet la sfârșitul vieții, pentru a vorbi despre lume, pentru a elibera nenumărate imagini ale unei lumi din ce în ce mai rarefiate, dizolvate, pe măsură ce vederea i se încețoșea. Grădina, nu a Edenului, ci spațiul mic la care suntem reduși până la urmă, la esențial, la ceea ce putem cuprinde cu privirea și atingerea noastră. Grădina fusese mereu acolo, dar abia acum am observat-o, un spațiu de delicatețe, din exterior, aproape de casă. Ceva ce ne aparține, dar străbătut de privirea celorlalți, mereu la pândă, să contemplăm, să posedăm, să ne pierdem. Am ajuns in sfarsit.

Referințe

ALMINO, João. Cele cinci anotimpuri ale iubirii. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HEIDEGGER, Martin. Seninătate. Lisabona: Instituto Piaget, [sd]. LAGES, Susana Kampff. João Guimarães Rosa și dorul. São Paulo: Ateliê, 2002.

LISBOA, Adriana. Simfonie în alb. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

LOPES, Denilson. Noi cei morți: melancolici și neobaroc. Rio de Janeiro: 7 litere, 1999.

ROSA, João Guimarães. Buriti. În:____. Nopți de backcountry. 7. ed.

Rio de Janeiro: New Frontier, 1984.

STAROBINKSI, Jean. La melancolie au miroir. Paris: Julliard, 1989.

Nu mai căuta. Taci.

Uită-te la cuvinte.

„Vreau să fiu liber să joc pe terenurile de

Domnule". *

Ultima frază este a lui Caio Fernando Abreu într-un interviu cu Marcelo Secron Bessa.

Peisaje și narațiuni

Pentru Elyeser Szturm și André Costa

Ascult peisaje doar de o mie de ani.

Manoel de Barros

Peisajul ZTÍ se deschide către un câmp vast de posibilități,

/ % înțeles ca obiect de cunoaștere și contemplare-KZ Vedere estetică; apoi ca obiect de consum, domeniu de intervenție și activitate umană, „o răscruce de drumuri unde elemente vin din natură și cultură, din geografie și istorie, din interior și din exterior, din individual și colectiv, din real și din simbolic”. întâlnire (COSTA, 2001, p. 7)

Peisajul „este cultură înainte de a fi natură; un construct al imaginației proiectat pe pădure, apă, stâncă” (SCHAMA, 1996, p. 70), constituindu-se ca un „artificiu”, chiar o „construcție retorică”, deci departe de o substanță ontologică și eternă, anterioară omului. (CAUQUELIN , 1989, p. 20, 22, 27 și 30). Acest lucru nu ne împiedică să gândim peisajul, în mod filozofic, ca o alternativă într-un cadru post-uman sau post-umanist, ca în apărarea unei geofilozofii: „Filosofia este reteritorializată în

O versiune a acestui text va fi publicată de Editora UFMG în Species of space, organizată de Renato Cordeiro Gomes.

concept. Conceptul nu este un obiect, ci un teritoriu” (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 97).

Există un întreg gând care este spațializat sau alcătuit din peisaje, de la pasaje benjaminiene până la podișurile deleuziene. Peisajul a devenit o categorie bogată, așa cum susține Arjun Appadurai, pentru a înțelege cultura contemporană bazată pe etnopanorame (etnoscapes), midiapanoramas (mediascapes), technopanoramas (technoscapes), finançopanoramas (financescapes), ideopanoramas (ideoscapes), pentru a indica „că acestea nu sunt date în mod obiectiv relații care arată la fel din toate unghiurile de vedere, ci mai degrabă sunt interpretări profund de perspectivă, modelate de poziționarea istorică, lingvistică și politică a diferitelor tipuri de agenți” (1999, p. 312). Aceste peisaje sunt „forme fluide și neregulate” (idem, p. 313), spre deosebire de comunitățile idealizate, sunt locuri în care locuiesc oamenii (ibid) chiar dacă nu sunt neapărat locuri geografice.

A gândi la peisaj presupune o poziționare față de lume, pe care o putem dezvolta pe baza considerației pe care Muniz Sodré o face despre comunicare ca bios, ceea ce presupune o nouă calificare a vieții, un bios virtual, al cărui specific constă în crearea unei noi etici. (2002, p. 11 și 233-234), o nouă ambianță, în care peisajul se prezintă ca o „simulare”, „contra-natura” (CAUQUELIN, 1989, p. 164), un spațiu pentru „producția de o imagine” (idem, p. 166) și nu mai simplă reproducere.

La început, considerăm peisajul ca fiind „prezentarea instituită cultural a acestei naturi care mă înconjoară” (ibidem, p. 127), confirmând teza unei lucrări clasice pe tema că „apariția sentimentului estetic al naturii ca peisaj apare”. a separării dintre om și natură (RITTER, 1997, p. 10), din romantism, când natura „se arată unei ființe care o contemplă trăind sentimente” (idem, p. 28). Ne-am transportat prin peisaj pentru a participa la natura liberă și adevărată, distanțată de imperativele sale utilitare (ibid., p. 61), mânați de dorința de integrare și

totalitate, chiar și atunci când acest lucru nu mai era posibil, așa cum se întâmplă astăzi, constituindu-ne în mare măsură „personaje contemplative, fără legături cu pământul, fără să ne bucurăm de el ca în riturile bacchice”. „Subiectul burghez al dominației” se contopește cu „subiectul estetic al contemplației” (SUBIRATS, 1986, p. 60).

Perspectiva culturalistă extinde apoi peisajul în orice spațiu, urban, media sau virtual, concepându-l întotdeauna ca pe un „loc al conflictului” (CAUQUELIN, 1989, p. 130), niciodată inert (BENDER, 1993, p. 3). Pentru a nu duce la un dualism între cultură și societate, ar fi important să considerăm peisajul ca materialitate mai degrabă decât ca reprezentare, fără a implica o relație transparentă între noi și spațiu, dar și fără a stabili medieri dualiste sau dialectice. „Nu este

atât ceea ce este sau înseamnă peisajul, cât este ceea ce face, cum acționează ca practică culturală” (MITCHELL, 1994, p. 1).

Peisajul a apărut încă din secolul al XIX-lea ca o temă recurentă în dezbaterea sublimului. Și tocmai în acest sens m-a interesat prima dată, când Nelson Brissac Peixoto (1996, 1997) a vorbit despre peisaje urbane, deoarece orașele sunt transformate de experiențele oamenilor care le locuiesc, diferențiându-le de spațiile impersonale, fără memorie și afecțiune. . . Dar acum, poate că este timpul să mergem mai departe și să ne gândim la peisaj diferit de un loc definit. Peisajul ar fi mai obiectiv și exterior decât simțul nostru personal al locului, de asemenea mai puțin individual, „o suprafață continuă mai mult decât un punct, un focar, o localitate sau zonă definită” (MOINIG, 1979, p. 3), „nu un obiect de văzut sau un text de citit, ci un proces prin care se formează identitățile sociale și individuale” (MITCHELL, 1994, p. 1). Peisajul trece dintr-un loc specific, determinat, într-un spațiu de conexiuni multiple în timp, limbaje și media care ne redimensionează spațiile afective; platouri2 greu de determinat unde încep și unde se termină, dar poate

2 Brian Eno folosește această expresie în filmul Peisaje imaginare (1989), un documentar despre opera sa, regizat de Duncan Ward și Gabriella Cardazzo.

mod mai puțin antropocentric, ca să folosim imaginea lui Tuan (1977, p. 3), de la locul sigur la libertatea spațiului. Mai mult decât „un gen de artă” (idem, p. 5), peisajul este „un mijloc nu numai de exprimare a valorii, ci de exprimare a sensului, de comunicare între oameni – mai radical, de comunicare între uman și non-uman” (idem, p. 15), fără a-și pierde materialitatea. „Întrucât peisajul este peisaj, el încetează să mai fie o stare a sufletului” (SOARES, 1982, p. 36).

Nici mărturisiri, scufundări subiective, nici eseuri clasice, peisajele care articulează imagini și concepte sunt mărci ale unui subiect alcătuit din exteriorități, ale unui text de suprafețe, așa cum a fost cazul în Cartea pasajelor, de Walter Benjamin. „Poate că trebuie să încercăm să ne redefinim într-un peisaj în care este posibil să găsim mai multe adevăruri laterale. Ceea ce pentru alții sunt abateri, sunt pentru mine date care îmi definesc drumul” (BENJAMIN apud CHAMBERS, 1990, p. 81) Peisajul este mai mult decât un stil de a gândi și a scrie, este un mod de a trăi în derivă, printre banal și sublim, materialitatea vieții de zi cu zi și ușurința visării cu ochii deschisi (HIRSCH, 1995, p. 3-4). În loc să te gândești, mergi; salvează-te în lumea lucrurilor și nu fi doar voyeur sau consumator, lăsând urme, idei în urmă la fiecare nou moment, la fiecare întâlnire; înnoindu-ne constant, chiar dacă este la o plimbare modestă, o eliberare, o dizolvare, chiar și atunci când ne întoarcem acasă. „Peisajul vine la noi din toate direcțiile, în toate felurile” (WOOD, 1995, p. 3). Marea. Marea. Marea.

Vreau să fiu fericit

În valurile mării

Vreau să uit totul

Vreau sa ma odihnesc.

Manuel Bandeira

Ca și în Barco a seco, de Rubens Figueiredo, marea se prezintă ca o experiență în care totul plutește, nimic nu este solid (2001, p. 104). Protagonistul, pictorul Emílio Vega, a pictat marea doar pentru

să fie o lume fără limite, fără loc pentru simetrii, fără nicio axă pe care să poată continua să se rotească” (idem, p 137). Dar nu doar ca temă, cadru și spațiu de locuit marea apare în narațiune, ea traduce drama însuși bietului artist, care își pictează peisajele marine pe orice suport, îndepărtat de lume și instituții, necunoscut în viață și care devine un succes atunci când dispare pentru a supraviețui, configurat după propria imagine a înotătorului: „A înota era a arunca tot ce-i aparținea” (idem, 140).

Excluzând precaritatea economică, o situație similară se întâmplă și cu Teresa, o tânără scriitoare în plină ascensiune, presupusă moartă pe mare, în Um kiss de colombina, de Adriana Lisboa. În ambele romane, drama nu este doar a artistului, ci și a lui Gaspar Dias, un critic care apare aproape ca un dublu al lui Emílio Veja, în Barco a seco, și al lui João, iubitul Terezei, un cititor iubitor care vrea să continue. scriind cartea inspirată de Manuel Bandeira, lăsată incompletă de ea și care, în cele din urmă, apare ca un personaj al scriitorului însăși. João, numele său, aproape că nu apare în carte, este cea mai bună traducere a „existing small” (2003, p. 62) și „pessoa minor” (idem, p. 83), amintind, încă o dată, de Bandeira, că a spus un poet minor, în sensul unui mod minor ca în muzică, concentrat pe mic, melancolic, în loc de un mod major, răsunător, epic. În loc de oboseală postmodernistă – „Nu mai era nevoie să fii absolut modern” – rămâne provocarea unei etici a dispariției: „Nu mai era nevoie să fie, absolut” (ibidem, p. 111). Scriitor, critic și cititor suntem cu toții în aceeași barcă. Sperăm să nu fie agonia lentă, scufundarea lui O Limit (1930), de Mário Peixoto. Ceea ce ne rămâne sunt doar fulgerări, amintiri despre ceva care nu mai are valoare sau sens. Sau dacă e naufragiul, putem prelua epigraful din filmul Sansara (2001), de Pan Nalin: „Cum să nu se usuce o picătură de apă? Aruncă-o în mare.”

Cum este posibil, astăzi, să existe o etică a dispariției întruchipată în dispariția pe mare în vremuri de expunere maximă? Doar o strategie de marketing pentru a valorifica lucrările și a crea

o aură în jurul artistului dispărut? Dorința de a dispărea în peisaj, de a fi doar un alt punct, poate fi codificată doar ca o dorință de moarte? Există o poziție fragilă, un decalaj, dacă lăsăm peisajul să ne ia și să ne reeduca la delicatețe și neputință.

În Camino para casa (1999), de Zhang Yimou, camera traduce abordarea emoțională. Chiar și la distanță, îndrăgostiții apar în prim-plan, aproape unul de celălalt și de privirea privitorului. Povestea simplă tradusă în delicatețea peisajelor, care diluează o posibilă exagerare melodramatică, mai puțin poate în scena finală cu mama. Peisajul este povestea în sine, nu doar decorul. Frunzele galbene. Alb-negru al prezentului, cu moartea tatălui său. Amintirea întâlnirii dintre părinți, acum patruzeci de ani în culoare delicată, care nu se mai întoarce niciodată. În cele din urmă, chipurile, culorile și vremurile devin confuze. Iată imaginea drumului. Drumul iubirii și rămas bun de la iubire. Dragostea rămâne, mijlocul drumului, culoarea.

O altă posibilitate de extindere a narațiunii peste peisaj apare la începutul lui Lúcia e o sexo (2001), de Julio Medem, printr-un peisaj marin aproape digital, ciudat, pe o insulă sub o lumină albă, desprinsă de sub continent, liberă, plină. a pesterilor subacvatice. Această ciudățenie extinde povestea care merge înainte și înapoi în timp, se construiește și se reconstruiește, ca o posibilitate non-borgiană de a rupe granițele dintre realitate și ficțiune, scris și viață, dar un joc care mizează pe posibilitatea de a fi altfel, într-un alt spatiu.

La fel ca și în opera lui Bill Viola,3 întotdeauna mai înțeleasă în cheia unei tradiții experimentale a artei video. O lectură din The Passing (2001) poate fi făcută ca o dramă familială singulară tradusă în peisaje, care se desfășoară într-un flux constant de trecere a timpului, în care sentimentele sunt puse în scenă ca „parte a unei viziuni a aparenței și evanescenței”, „viața”. si moartea"

Pentru o citire detaliată a acestui videoclip, vezi CUBITT, 1995.

Peisaje și narațiuni

(VIOLA, 1995, p. 15 și 42). A trecut vreo zi? A trecut o viață întreagă? A fost totul un vis? O reverie pe timp de noapte? Dramă fără replici în care copilul ar putea fi fiul personajului adult, pusă în scenă chiar de regizor. Dar de ce, pe lângă informațiile extra-cinematografice că este într-adevăr fiul său, nu considerăm copilul drept adultul însuși? De asemenea, profilul unei tinere care apare în mare ar putea fi nu doar soția autorului, ci și mama acestuia? În final, regizorul, pe care îl vedem trezindu-se de mai multe ori pe parcursul filmului, continuă să doarmă pe fundul mării, imaginea mișcându-se în depărtare, dizolvându-se încet în apă și lumină.

Într-un alt clasic al cinematografiei experimentale, Wavelength (1967), de Michael Snow, această utilizare a peisajului ca modalitate de dizolvare a narațiunii este exacerbată, compunând un fel de „film-me-landscape”, care în Regiunea Centrală rezistă tuturor „ umanizare metaforică” (SITNEY, 1999, p. 139). Filmul începe cu o imagine fixă a unei camere cu puțin mobilier într-un apartament cu ferestre cu vedere la stradă. Încet, camera se mișcă, aproape că nu o observăm la început, dar încet se mișcă spre ferestre. Dar unde se va duce mai exact? În

stradă, unde vedem mașini, oameni și alte clădiri? Alternanța tonurilor monocromatice și o melodie a Beatles par să sugereze o călătorie psihedelică care dezautomatizează percepția unui spațiu banal. Dar pe lângă această călătorie dintr-o parte în alta a camerei, există urme de narațiuni, oameni care intră, sunete de împușcături, un cadavru care cade și cineva cheamă poliția. Dar aceste urme de narațiuni, precum sunetele străzii, cedează pe măsură ce vedem camera apropiindu-se de imaginile postate pe peretele dintre două ferestre. Există doar un sunet ascuțit, tăind, simulând și prelungind un punct culminant la care nu știm unde va ajunge. Aparatul foto se concentrează pe o fotografie făcută pe mare. Doar valuri. Lăsăm deoparte dramele umane care abia au reușit să prindă contur. Această fotografie de călătorie care părea să se îndrepte spre un spațiu mai închis, în prim-planul fotografiei de pe perete se deschide spre lume. Sunetul se oprește. Nu vedem, suntem în fața imaginii, în imagine, în mare. Apoi, lumina albă, dizolvarea.

Nu suntem nici în afară, nici în interior, nici în realitate, nici în reprezentarea ei, doar în dizolvare.

Dar, poate, tocmai în Amor à flor da pele (2000), de Wong Kar Wai, posibilitatea unei estetici a delicateții și a subtilității atinge apogeul, în cadrul narațiunilor care vizează un public mai larg. În filmul său anterior, Happy Together (1997), regizorul se concentrează mai mult pe cadre lente, care practic dau tonul Love in Flowers, o scufundare nostalgică în Hong Kong în anii 1960.

Gata cu jongleria cu camera. Fotografia este încă frumoasă, dar în cea mai mare parte a filmului este mai restrânsă, evidențiind cuplul de vecini, care se implică subtil, atunci când se văd trădați, abandonați de tovarășii lor respectivi. Fără sex, doar gesturi subtil elegante. Emoții pipernicite, delimitate de rutină, de acasă la serviciu. Aspectul regizorului favorizează slow motion pentru a focaliza pe obiecte, pe mișcările feței, traducând singurătatea cu atâta frumusețe încât uităm chiar cât de trist este filmul. Muzica culminant, cu Nat King Cole, se potrivește ca o mănușă elegantă, spunând chiar mai mult decât își pot spune personajele unul altuia. Întâlnirea dintre cei doi singuratici nu reușește să treacă de la o fraternitate de străini, chiar de vecini, la ceva mai intens ca o pasiune. Povestea unei iubiri pe care abia îndrăznește să o spună doar pentru a vorbi despre imposibilitatea ei, în mâini mai grele, ar putea deveni o melodramă excesivă ca în Dancing in the Dark (2001), de Lars von Triers.

În anii 1980, gândirea la afectivitate, identificare și implicare a însemnat gândirea, în mare măsură, la posibilitățile cinematografiei narative contemporane, în cadrul unei estetice care favorizează o mai mare comunicare cu publicul și piața, mai degrabă decât stabilirea unei relații de ruptură. șocând publicul. Fără a parodia clișeele din genurile clasice, precum melodrama, Wong Kar Wai mai face un pariu, îndepărtându-se de un public obișnuit cu temporalitatea televiziunii și melancolia cinefilă, dornic de citate. El spune doar o poveste. Dar o poveste în care esenţialul este integrarea spaţiilor cu afecţiuni.

Este necesar să simți cu ochii și să vezi cu inima, ca în imaginile Cascadei Iguaçu, în Happy together, care pun în scenă dorința și dezacordul îndrăgostiților, doi tineri din Hong Kong în Argentina, unde nu au avut niciodată. fost împreună. Imaginea este mereu prezentă în cameră, în simulacru, ca ceva ce ar putea fi și nu este.

Spre deosebire de paroxismul de a împinge melodrama la limite, Wong Kar Wai preferă să se ocupe mai mult de ambiguități decât de explozii. Aceasta nu este o cale iremediabilă, fatalistă, spre distrugere. La fel ca în romanele lui Louis Begley și Kazuo Ishiguro, personajele din Kar Wai[4] nu sunt eroi excepționali, tragici, au angajamente față de valorile timpului lor, se văd pierduți, continuă cu un sentiment pe jumătate amar, pe jumătate. -zâmbet dulce, nu se sinucid sau pur și simplu supraviețuiesc, joacă jocul și poate pot avea ceva să nu fie înghițit, chiar dacă este o amintire, menită să fie uitată. Rămân ruinele, la final, unde cei prea delicati insistăm să mergem. Cu siguranță vor veni și alte pierderi. La fel ca scena finală uluitoare a lui Ang Lee Tigrul și dragonul (2000), scufundarea în nori. Incet corpul cade. Amintiri despre deșerturi și păduri călătorite. Munți în depărtare. Copaci în vânt. Urme de dorințe care au fost realizate cu întârziere, neîmplinite sau încheiate. Nimic nu se pierde când totul dispare.[5]

Referințe

ABBAS, Ackbar. Hong Kong: cultura și politica dispariției. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1997. _______. Cinema, oraș și cinematograf. În: KRAUSE, Linda; PETRO, Patrice (Org.). Orașe globale. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003.

4 Pentru o vedere mai amplă a filmelor lui Wong Kar Wai cu imagini ale dispariției ca fir conductor, vezi ABBAS (1997).

5 Pentru o altă interpretare a acestei scene ca fantezie sau sinucidere și relațiile cu filmele lui Wong Kar Wai, vezi ABBAS (2003).

APPADURAI, Arjun. Disjuncția și diferența în economia culturală globală. În: FEATHERSTONE, Mike (Org.). Cultura globală. a 3-a ed. Petrópolis: Voci, 1999.

BENDER, Barbara. Peisaj: sens și acțiune. În: BENDER, Barbara (Org.). Peisaj:. politică și perspective. Oxford: Berg, 1993.

CAUQUELIN, Anne. Invenția peisajului. Paris: Plon, 1989.

CAMERE, lan. Dialoguri de frontieră: călătorii în postmodernitate. Londra/New York: Routledge, 1990.

CLARK, Kenneth Paisagem na arte. Lisboa: Ulisseia, 1961.

COSTA, Antonio. Invenția și reinventarea peisajului. În:______.

Cinematografe. Jurnalul de studii cinematografice. Montreal: Universitatea din Montreal, c. 12, n. 1, toamna 2001 (Dossiê Peisaj și cinema).

CUBITT, Sean. La interpretare: Bill Violas în trecere. Ecran, n. 36:2, versiunea 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (Org.). Ce este filozofia? Paris: miezul nopții, 1991.

FIGUEIREDO, Rubens. Barcă uscată. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HIRSCH, Eric. Peisaj: între loc și spațiu. În: HIRSCH, Eric; O'HANLON, Michael. Antropologia peisajului: perspective asupra locului și spațiului. Oxford: Clarendon, 1995.

LISBOA, Adriana. Un sărut columbin. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

MITCHELL, WJT Introducere. În: MITCHELL, WJT (Org.). Peisaj și putere. Chicago: Chicago University Press, 1994.

MOINIG, DW Interpretarea peisajelor obișnuite. New York/Oxford: Oxford University Press, 1979.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Peisaje urbane. São Paulo: Senac/ Marca D'Água, 1996.

________.Văzind invizibilul: etica imaginilor. În: NOVAES, Adauto (Org.). Etica. 5. retipărire. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RITTER, Joachim. Paysage. În:________. Funcția esteticii în

societate modernă. Besançon: Ed. De l'imprimeur, 1997 (inclusiv LAscension du Mont Ventoux de Pétrarque și La Promenade de Schiller).

SANTOS, Laymert Garcia dos. Bill Viola, șaman electronic și peisaje artificiale. În:_____. Politizați noile tehnologii. Sunt

Paulo: Editora 34, 2003.

SCHAMA, Simon. Peisaj și memorie. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SERRES, Michel. Știri mondiale. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

SITNEY, Paul Adams. Le paysage au cinema. În: MOTTET, Jean (Org.). Les paysages du cinéma. Seyssel: Champ Vallon, 1999.

SOARES, Bernardo. Cartea tulburărilor, v. 1. Lisabona: Ática, 1982.

SODRÉ, Muniz. Antropologia oglinzii. Petrópolis: Voci, 2002.

SUBIRATS, Eduardo. Peisaje de singurătate. În:____________. Peisaje

de singurătate. São Paulo: Două orașe, 1986.

TUAN, Yu-Fu. Spațiu și loc: această perspectivă a acestei experiențe. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977.

VIOLA, Bill. Motive de a bate la o casă goală: scrieri 1973/1994. Cambridge: MIT Press, 1995.

WOOD, Dennis. Vraja pământului. În: THOMPSON, George. Peisaj în America. Austin: University of Texas Press, 1995.

Ce mă prinde în această tăcere? Subtil și feroce. Cale.

Mergând cu Paul Auster

Pentru Sergio de Sá

nu sunt aici

Nu se întâmplă asta

Radiohead

TL

S-a întors din nou la New York. Să nu-ți ia două, trei săptămâni de vacanță. Trecuseră aproape zece ani de la ultima dată. Acum as sta din nou un an. Praf

Ar fi trebuit să plec în altă parte. Erau atât de multe locuri pe care nu le cunoșteam,

în care nu a fost niciodată și nu va fi niciodată. Nu a fost nostalgie, a fost o altă călătorie. Prietenii de altădată nu mai sunt prezenți. Nu mai sunt emoțiile conflictuale de prima dată când a fost

atât de mult timp departe de casă, departe de Brazilia. Alte emoții noi, cu siguranță diferite.

Avea iluzia de a se simți mai liber, mai puțin anxios. S-a prezentat o nouă provocare, un salt, vorbind despre celălalt, centru, canon. Ce ai avea de spus? În 2002, a publicat ultima sa carte și de atunci nicio altă carte în afară de eseuri care au avut iluzia de a construi o altă carte, în alt mod: nici un hipertext de fragmente, nici un roman de eseuri autobiografice, ceva mai modest, poze cu plimbări. și întâlniri cu oameni și personaje, imagini și locuri. Ca și înainte, aveam nevoie de un fir de ghidare care să nu fie doar conceptual. Pariul acum era pe

Paul Auster ca punct de plecare pentru un peisaj care este și recunoscut și nou. Nu, nu a fost o întoarcere, am vrut să mă uit în ochii lui Paul Auster, să mă uit cu Paul Auster. Când a ajuns la patruzeci de ani, se simțea reînnoit, deși totul părea familiar, era deschis acestei alte provocări, acestei alte căutări.

Nu a fost greu. Își programase interviul la o cafenea de lângă casa lui, după plimbarea zilnică. Cu o oarecare anxietate, am așteptat. Ajunsese devreme. Obișnuiam să ajung mereu devreme, indiferent cu ce mă întâlneam. Acesta nu ar fi doar un interviu. Toată lumea pare atât de ocupată în zilele noastre, dar într-o fantezie, alimentată de cărțile lui, de interviuri, am crezut că va avea timp. Curând a venit o mică dezamăgire. Paul Auster a intrat repede fără să se aşeze şi l-a invitat să meargă cu el.

Începea ceva și mai neașteptat. De atunci, din când în când, îl suna, mereu pe el. Dacă ai vrut să mergi pe jos. Întotdeauna am spus da. Nu conta ce făcea. Au vorbit mult la început. Cu timpul, conversațiile au devenit mai scurte și plimbările mai lungi. Mereu au luat o stradă și au urmat-o, fără o direcție clară, o oră sau puțin mai mult. Tot ce urmează ar fi altceva, fără aceste plimbări, mai ales cele mai liniștite, unde între ele era doar spațiu de aer. Era ca și cum ai fi acasă.

După atâția ani, nu știa dacă totul fusese un vis. Paul Auster a fost cel care, pentru prima dată, a răspuns la telefon? cu cine ai iesit? Sau nu ar fi totul rezultatul lecturii, al acestei „pătrunderi în lume și găsirea locului tău în ea” (Arta foamei, p. 259). Ce contează, până la urmă, după cum se spune?

Mai este posibil să mergi pe străzi? Cu siguranță nu ca o visare liberă și bucolica, ci căutând să salveze materialitatea evanescentă a spațiilor în fața vitezei mijloacelor de transport și comunicații în masă, în special a mașinii și a televiziunii: mersul nu cu capul în nori, ci cu ochii deschiși, mintea deschisă, energiile concentrate să pătrundă în viața din jur. Este căutarea unui loc în care „numai cei limitati

viața de zi cu zi este vie” (p. 46). Exact, în acest loc, fericirea se găsește, nu într-o evadare sau transcendență din această lume, deși această lume este extrem de fragilă, chiar dacă misterioasă prin diversitatea și potențialul ei.

Există o tradiție nord-americană, care, uneori, poate părea ștearsă de referințele europene ale lui Paul Auster, în special cele franceze, datorită faptului că a fost traducător din franceză în engleză și că a trăit în Franța, ca atâtea. alți scriitori nord-americani.-americanii dinaintea lui, precum și marea repercusiune a operei sale,1 atât în rândul unui public mai larg de lectură, cât și în universități. Această

tradiție nord-americană aduce o moștenire democratică care trebuie amintită astăzi, de când Emerson, dar mai ales Thoreau, mereu citat de Auster, care caută sublimul în rustic, ca, de exemplu, în poezia lui William Carlos Williams, care şi Auster îl admiră foarte mult.

La fel ca personajul său Peter Stilman din City of Glass, din Trilogia New York, Paul Auster ar putea spune: „Motivele mele sunt sublime, dar munca mea are loc acum în tărâmul cotidianului” (Trilogia New York, p. 89) . „Dacă nici măcar nu putem stăpâni un obiect banal, de zi cu zi, pe care îl ținem în mână, cum putem intenționa să vorbim despre lucruri care ne preocupă mai profund?” (pag. 90). Micul devine o strategie provizorie în căutarea unor cuvinte noi potrivite unei lumi noi, în care scriitorul însuși devine „parte a orașului. Era un punct negru, un semn de punctuație, o cărămidă într-un zid infinit de cărămidă” (p. 104).

Pentru a se gândi la o altă relație dintre peisaj și narațiune, a abordat cărțile lui Paul Auster. Unul dintre motivele fascinației sale sunt narațiunile lui Auster despre New York, capitala culturală a celei de-a doua jumătate a secolului XX. Acest spațiu1 2 al atâtor romane și filme a găsit în Trilogia New York o recreare încadrată în structura unui roman polițist, dar care

1 Pentru un studiu al bibliografiei despre Paul Auster, vezi SPRINGER, 2001.

2 Pentru un studiu al spațiului, în special al orașului, în opera lui Auster, vezi BRANDÃO, 2005, p. 35-65.

se ocupă de întrebări existențiale, de personaje anonime, mereu la un pas de a dispărea, de a se pierde. Aceste personaje sunt o constantă în munca lui.

În scrierile lui Auster avem o istorie subtilă a New York-ului prin personaje comune, o contribuție singulară la istoria vieții cotidiene, a unei vieți cotidiene populată de concretețe și invizibilitati, potențialități și dispariții.3 Poate că Auster este cel mai bun moștenitor al jurnalistului- cronicari ai Noului Jurnalism, obsedați nu de știri, de noutate, de extraordinar, ci de înregistrarea zilnică a lucrurilor banale chiar și în fața unor personaje excepționale.

„Nimic nu era real în afară de întâmplare” (Trilogia New York, p. 9). Totul pare atât de banal, dar la fel de misterios, poate că aici se află cea mai mare învățătură a ta din romanele polițiste. Și indiferent câte adevăruri sunt dezvăluite, acesta nu este niciodată cel mai important lucru. Există un mister care persistă și insistă chiar și după rezolvarea enigmelor, dacă există. Așa cum se definește însuși Auster: un realist marcat de întrebarea întâmplării care stabilește misterul în lume, fără a cădea în manipularea posibilă prin coincidențe, ca în ficțiunea de proastă calitate a secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea, nici reproducând paradigmele roman realist (Arta foamei, p. 260).

În cel mai bun mod, Auster nu este cititorul marii tradiții moderne a romanului, ci un poet al cotidianului. În ciuda faptului că a încetat să mai scrie poezii când a început să publice romane, această experiență l-a ajutat să-și contureze narațiunea populată de peisaje, de personaje traduse în spațiile lor, precum și de dialogurile sale cu artiștii peisagisti din secolul al XIX-lea plecați în vestul nord-american, cu Edward. Hopper și peisajele sale urbane, cu land art și întâlnirea cu Sophie Calle.

Ar fi interesant să ne gândim la dispariție, „motivul central al ficțiunii lui Auster” (GAVILLON, 2000, p. 124) în distincțiile și aproximările sale cu dispariția marcată de primatul vitezei asociat noilor tehnologii în VIRILIO (1980).

Să începem cu începutul. Dacă bobul nu moare, când dorința de a fi artist este în prag, între promisiunea și îndoiala de a avea talent sau nu, când, deși ești la New York, te trezești în afara intelectualului și artistic circuite, ce se întâmplă? Interesant este că Auster enunță, în eseurile și criticile sale, o estetică a foamei, „o artă a foamei” mai precis. Nu foamea artistului periferic care înghite antropofagic tot ce vine din afară, nu doar imposibilitatea de a supraviețui. „Arta foamei poate fi descrisă ca o artă existențială. Este un mod de a privi moartea în față, și prin asta mă refer la moartea așa cum o trăim astăzi: fără Dumnezeu, fără speranță de mântuire. Moartea ca sfârșit abrupt și absurd al vieții” (Arta foamei, p. 21).

O artă care salvează întâmplător, ca în filmele lui Kieslowski. Scriitorul se salvează pentru scris și pentru lume nu dintr-o vagă nevoie existențială, ci pentru a supraviețui. Dintr-un noroc, care i-a permis să riște să scrie încă o dată: banii primiți din moștenirea paternă. Această posibilitate îl salvează și pe Auster de a fi un sub-Kafka sau sub-Beckett, autori după preferința lui. Ritul de trecere al scriitorului la vizibilitate este socoteala cu tatăl său, „omul invizibil”, primul său personaj, primul dintr-o serie de personaje anonime, după cum vom vedea mai târziu.

Fascinația pentru anonimat și invizibilitate este întruchipată și în scriitorul Reznikoff prin smerenia față de limbă și, de asemenea, față de sine (p. 51), printr-o viață în obscuritate, dar fără resentimente (p. 52): „Sunt îngrijorat/ cu prostii/am vorbit./Am nevoie de o dietă/de tăcere;/ să mă întăresc în liniște” (REZNIKOFF, p. 51). Reznikoff este un străin care își găsește o casă doar în New York.

Auster s-ar putea găsi poate în interesul lui pentru Reznikoff, ca Joseph Mitchell în discursul lui Joe Gould, într-un joc de oglinzi între jurnalistul de succes din New York, bărbat de familie și vagabondul intelectual care a eșuat în realizările și aspirațiile sale:

În orașul meu natal, nu m-am simțit niciodată în largul meu, a scris el odată. m-am ciocnit. Nici măcar nu m-am simțit ca acasă în propria mea casă. La New York, mai ales în Greenwich Village, printre maniaci, inadaptați, cei cu un singur plămân, cei care au fost ceva în viață, cei care ar fi putut fi, cei care ar fi vrut să fie, cei care nu vor fi niciodată și cei că numai Dumnezeu știe, m-am simțit mereu în largul meu (MITCHELL, 2001, p. 33).

Pentru Auster, orașul modern este spațiul prin excelență al invizibilității, chiar mai mult decât al anonimatului:

Numai în orașul modern observatorul poate rămâne invizibil, își poate asuma poziția în spațiu și, totuși, poate rămâne transparent. Chiar dacă devine parte din peisajul în care a intrat, el rămâne un străin. Prin urmare, obiectivist. Adică, creați o lume în jurul vostru, văzând-o așa cum ar face-o un străin. Ceea ce contează este lucrul în sine, iar lucrul văzut poate prinde viață numai atunci când observatorul său a dispărut. Nu poate exista niciodată nicio mișcare către posesie. A vedea este efortul de a crea prezență: a poseda un lucru ar însemna să-l faci să dispară (Arta foamei, p. 40).

Apoi va fi un alt New York care apare din paginile lui Auster, nu mai este avangarda anilor 1960, nici New York-ul din ce în ce mai plin de mac și bogat, paradisul yuppie al anilor 1980, dar cu siguranță fără glamour-ul vieții boeme. Viața este scumpă, mai ales în New York. Nu prea este timp pentru peisaje spectaculoase precum deschiderea lui Woody Allen Manhattan (1979), nici timp pentru nostalgie. Totul eclipsează rapid și fără probleme.

Invizibilitatea nu este asociată doar cu fascinația romantică pentru marginal, ci și cu constituirea unui peisaj-subiectiv, pătruns de influențele lumii, răspuns la excesul de informații și stimuli de tot felul.

Mai mult decât poate New York-ul Trilogiei, mai este unul care i-a atras mai mult atenția, văzut puțin în unghi, din Brooklyn, de cealaltă parte a podului, unde a venit și un alt creator din 152.

Mergând cu Paul Auster

a peisajelor, Paul Miller (DJ Spooky). Acest celălalt oraș apare în filmele pe care Paul Auster le-a co-regiat împreună cu Wayne Wang: Smokescreen (1995) și continuarea sa mai fără compromisuri, Blue in The Face (1995). În tutuneria din colț, proprietarul ei își petrece anii făcând fotografii cu aceeași poziție. Oamenii devin apariții, chiar revelații, precum soția decedată a prietenului scriitor. Fotografiile sunt, în același timp, banale, una dintre multe altele, dar pot deveni semnificative pentru cei care privesc. În Smokescreen se îmbină banalitatea narațiunii și poezia peisajului. Într-un fel, preocupări prezente în mai multe filme experimentale care au căutat să înregistreze banalitatea și trecerea timpului sunt încorporate aici, într-un mod mai senzorial și poate mai dificil pentru spectatorul mediu, ca în cazul lui Stili (1969-1967), de Ernie Gehr, în care o cameră fixă înregistrează trecerea unei zile pe o stradă, presupusă în New York, stabilind această trecere a timpului nu numai prin schimbarea

jocului de lumini și umbre, ci și prin suprapunerea imaginilor de oameni și mașini care trec cu imagini reflectate, creând un joc de fantasmagorie și simultaneități.

În tutun, loc de trecere dar și de întâlniri, se joacă mai multe drame de paternitate. Pierderea se transformă într-o dorință de a căuta, de a reconstrui, de a reuni, de solidaritate, de prietenie între bărbați, parcă ar închide ciclul început de Portretul omului invizibil.

Spre deosebire de Paris, Texas (1984), de Wim Wenders, în care accentul este pus pe tatăl care reapare, în Portretul omului invizibil, un text scurt și emoționant al lui Auster, accentul este pus pe pierderea ireparabilă odată cu moartea tată, o moarte care i-a făcut însă posibilă viața de scriitor, o invizibilitate care a permis o prezență, oricât de fragilă ar fi ea.

Auster nu a tăcut ca Joe Mitchell după ce a scris ultimul său text despre Joe Gould, nici nu a rămas anonim ca Reznikoff, ci a construit, în literatura contemporană, începând cu anii 1980, una dintre cele mai fructuoase și de succes cariere.

cu publicul și cu criticii. Totuși, există o lucrare nu despre cei care „au ajuns acolo”, cei care și-au câștigat un loc la soare, în sunetul New York-ului, New York-ului, în vocea Lizei Minelli. Poate pentru că știi că, în industria culturală, este mult mai ușor și mai probabil să cobori, odată ce ai urcat, decât să rămâi vizibil. Așa cum Suzanne Vega (îți amintești?), la apogeul faimei sale, a spus: „Acum un an, mă jucam în baruri, unde era această mulțime? S-ar putea să nu fie aici nici anul viitor.” Mai mult decât conștientizarea efemerității lumii divertismentului și a nevoii sale de a fabrica idoli și stele, există un mod de a vedea lumea și o poetică care se construiește pe fragilitate prin invizibilitate.

Ne întoarcem apoi la primul său personaj invizibil, tatăl său, în Portretul omului invizibil. Fotografiile și textele sunt amestecate, fragmente de memorie. Dacă Rilke ne-a avertizat deja: „Lucrurile dispar. Trebuie să ne grăbim dacă vrem să vedem ceva.” Pentru Auster, dispariția nu este doar în oraș, ci în interiorul casei: „Tatăl meu a plecat. Dacă nu acționez repede, toată viața ta va dispărea” (Inventatorul singurătății, p. 8). Din această urgență chijototică se naște acest text greu de definit , între biografie și roman, între imagine și narațiune. Portretul tatălui său marchează de neșters o serie întreagă de personaje similare în ficțiunea sa:

Eliberat de pasiune, fie pentru nimic, persoană sau idee, incapabil sau nedorit să se dezvăluie sub nicio formă, reușise să-și păstreze distanța față de viață, pentru a evita scufundarea în viteza lucrurilor. Am mâncat, am mers la muncă, am avut prieteni, am jucat tenis și, cu toate acestea, nu am fost acolo. În sensul cel mai profund și de neclintit, era un om invizibil. Invizibil pentru ceilalți și cel mai probabil invizibil pentru tine (Inventatorul singurătății, p. 9).

Departe de omul mediocru, un om obișnuit, imperceptibil și discret. Un străin în propria sa casă, „adevărul este că viața lui nu s-a învârtit în jurul locului în care a trăit. Casa era doar unul dintre multele porturi de escală într-o stare agitată și

fără legături, iar această absență de centru a avut drept consecință transformarea lui într-un etern străin, un turist în propria viață. Casa părea ireală, „ținută în ordine, dar în proces de degradare” (p. 12), populată de obiecte aparținând unui decedat (p. 13).

Ar putea părea idiosincratic, nu ca un ciudat, ci poate ca protagonistul din Povestea adevărată a lui David Lynch (1999), ciudat și singuratic în condiția sa extrem de comună.

Singuratic. Dar nu în sensul de a fi singur. Nu era singur în felul în care Thoreau, de exemplu, se exila pentru a descoperi cine era; nu singur în calea lui Joñas, rugându-se pentru mântuire în interiorul balenei. Singur în sensul de izolat. În sensul de a nu fi nevoit să te vezi pe tine însuți sau de a nu trebui să te vezi văzut de altcineva (p. 19).

Moștenirea paternă nu mai este aceea a patriarhatului, ci aceea de a fi o umbră, poate destinul fiului, autorul în devenire.

Destinul nostru este să înfruntăm lumea ca niște orfani, urmărind umbrele părinților dispăruți de mulți ani. Nu mai rămâne decât să încercăm să ne ducem la îndeplinire misiunile cât mai bine, pentru că până nu vom face acest lucru nu va mai fi permis.

În acest fel, nu numai că este rezumată căutarea protagonistului din When We Were Orphans, de Kazuo Ishiguro (2000, p. 392), dar orfanitatea este plasată ca o condiție a subiectivității contemporane. Tot în Auster, repetăm, căutarea tatălui său îi marchează scrisul. La început a existat tatăl, absența și invizibilitatea. Moartea tatălui marchează această scriere orfană, fragilă. Tatăl dispare. Încheiați povestea. Din imposibilitatea de a spune ceva satisfăcător despre tatăl său, dar totuși a făcut-o, se naște un scriitor.

În New York Trilogy, în primul său roman, City of Glass, nu mai avem un scriitor în pregătire, ci unul care dispare: „Nu mai exista pentru nimeni decât pentru sine” (Trilogia New York, p. . . 10) , nu dădea interviuri, nu era într-un catalog de scriitori, nu avea prieteni, el

soție și fiu morți. New York-ul apare ca un loc de rătăcire, nu pentru a-l cunoaște mai bine ca pentru Walter Benjamin, ci pentru a te transforma, fii altul, un peisaj ideal pentru o subiectivitate necentrată. Observația și plimbările i-au adus „o anumită liniște, un gol interior sănătos. Lumea era în afara lui, în jurul lui, în fața

lui, iar viteza cu care se schimba constant îi făcea imposibil pentru Quinn să se oprească mult timp la ceva” (p. 11). New York era un loc unde Quinn nu dorea să plece.

Interesant este că din acest amestec de doliu și detașare iese doar atunci când își ia un alt nume, tocmai Auster. „A simțit o seninătate extraordinară, de parcă i s-ar fi întâmplat deja totul” (p. 20) „Un om fără interior, un om fără gând”, „o carapace fără conținut” (p. 72). A fi Paul Auster ar fi o modalitate pentru Quinn de a se retrage de el însuși, de a fi „mai ușor și mai liber” (p. 61). Nu este vorba de a vedea greutatea de a fi altcineva care preia încetul cu încetul pe protagonistul filmului Profession: Reporter, de Antonioni, prin schimbarea personalității, nici pur și simplu un alt personaj în urma lui Bartleby, de Melville, un personaj de refuz, de nr. Quinn, numindu-se Auster, încetează să mai fie scriitor pentru a fi cercetător, începe să observe și să fie-în-lume: „Nu am fost angajat să înțeleg, ci să acționez” (p. 49).

Dar totul se schimbă când îl găsește în sfârșit pe „adevăratul” Paul Auster, cel puțin pe celălalt. Acest lucru îl identifică pe Quinn ca un scriitor de poezie. Quinn devine potențialul lui Auster, dacă și-ar fi pierdut soția și fiul, dacă cariera sa de scriitor nu ar fi fost atât de reușită. Începem să vedem contrafața lui Auster în Quinn, un vagabond singuratic; cum ar fi Joe Gould cealaltă parte a lui Joseph Mitchell.

Ca și Peter Stilman, și Quinn va dispărea. „A fi în interiorul acelei muzici, a fi dus în cercul repetărilor ei: poate că acesta este un loc în care putem dispărea în sfârșit” (p. 22). În timp ce păzea în zadar clădirea lui Stilman, Quinn avea nevoie de tot mai puține lucruri. „Nimeni nu a observat vreodată

Prezența lui Quinn. Parcă ar fi fost dizolvat în zidurile orașului” (p. 131). În cele din urmă, ajunge să se mute în apartamentul gol al lui Peter Stilman. Confruntat cu descoperirea dispariției constante, de neutil în sarcina detectivului – „Atâtea lucruri dispăreau, era greu să le urmăresc urmele” (p. 143) –, cartea se încheie cu observarea unui alt eșec, dar şi a unei eliberări. „Nimic altceva nu mai conta acum decât frumusețea tuturor. Am vrut să continui să scriu despre aceste lucruri și am suferit știind că nu va fi posibil” (p. 146).

În Țara ultimelor lucruri, iese dialogul cu romanul polițist, filmul noir și intră imaginea unei science fiction apocaliptice: clădiri distruse, un oraș fără copii, fără copaci – folosit pentru combustibil –, fără casă. animale, fără păsări, într-un context de penurie, lipsă de hrană, lupte neașteptate, în care oamenii slabi sunt duși de vânt și jumătate din populație este fără adăpost. Sunt cadavre peste tot. Orașul încetează să mai fie New York și devine un spațiu extins al dispariției, dar ceva a existat dincolo de granițele sale. În mijlocul ruinelor unui oraș, oameni care dispar, presupuneri care dispar, supraviețuirea contează: a continua să meargă, cu puțină mâncare, în mijlocul slăbiciunii, în căutarea fratelui care a dispărut – aceasta

este perspectiva protagonistului. Confruntat cu pierderea egală a memoriei, este necesar să știi să dispari: „Nu te gândi niciodată la nimic, a spus el. Pur și simplu dizolvă-te în stradă și prefă-te că corpul tău nu există. Fără meditații; fără tristețe sau bucurie; nimic altceva decât strada; Golește-te înăuntru, concentrează-te doar pe următorul pas care trebuie făcut. Dintre toate sfaturile, acesta a fost singurul pe care nu l-am înțeles niciodată” {În țara ultimelor lucruri, p. 54).

În mijlocul atâtei precarități, ce rămâne este fraternitatea, reprezentată de dragostea dintre două femei, și prietenia dintre cele două protagoniste din Smokescreen, în fața imponderabilității a tot, asemănătoare cu fumul unei țigări care dispare. Tot în scris, cartea, operă totală, nu mai este posibilă;

Au mai rămas caiete și scrisori, fără perspectivă a cititorilor: „Nu am nicio explicație. Nu pot decât să povestesc, nu mă pot preface că înțeleg” (p. 25). „Acestea sunt ultimele lucruri, a scris ea. Unul câte unul, ei dispar, pentru a nu se mai întoarce niciodată. Aș putea să vă povestesc despre cele pe care le-am văzut, despre cele care nu mai există, dar mă îndoiesc că va fi timp. Totul s-a întâmplat foarte repede, nu mai pot reține faptele” (p. 71).

Această lume neputincioasă apare cu un gol în Palácio da Lua, prezent deja în numele protagonistului - Fogel - care înseamnă pasăre: „Mi-am imaginat că un strămoș curajos de-al meu chiar a fost capabil să zboare. L-am văzut ca pe o pasăre uriașă care, în mijlocul ceții, a traversat oceanul fără să se oprească, până a ajuns în America” (p. 11). Este vara lui 1969, când omul a ajuns pe Lună, dar Luna de aici este și de la semnul neon al restaurantului chinezesc, numit „Palácio da Lua”. Apropiat și îndepărtat, firesc și artificial, vis cu ochii deschiși și materialitate, acesta este peisajul contemporan4 al acestui roman-sinteză a operei lui Auster, nemaifiind în umbra genurilor, dincolo chiar de amintirea pierderii, a orfanității. Un roman de aventuri, dar o aventură poetică, precum călătoria lui Cyrano de Bergerac pe Lună, o aventură ambițioasă de refondare a unei țări, deja prezentă în epigraful lui Jules Verne: „Nimic nu poate bântui un american”. Sau ca în biscuitul chinezesc: „Soarele este trecutul; Pământul, prezentul; Luna, viitorul” (p. 106). Dacă nu se poate merge pe Lună, mergem spre Vest, traversând deșertul până găsim Luna, pe malul Pacificului. Protagonistul se contopește cu Luna, într-o eclipsă totală, transformându-se într-un peisaj care dispare.

Dar pentru a ajunge la această întâlnire poetică, protagonistul a experimentat plutirea prin New York ca un vagabond până la întâlnirea cu Effing, o altă figură paternă din ficțiunea lui Auster, un pictor orb care a dispărut, fascinat de lumea senzațiilor, de aerul de pe piele, de lumina invizibilă . , „muzica progresului nostru prin străzi” (p. 135), în

4 Pentru importanța spațiului în tradiția romanului nord-american, vezi MIQUEL, 1997, p. 47.

o lume fără transcendență metafizică. Effing este cel care recomandă F°gg în fața unui tablou: „Vezi dacă poți intra în peisajul din fața ta. Vezi dacă poți pătrunde în mintea artistului care a pictat acel peisaj. Imaginează-ți că Blakelock pictează acea imagine” (p. 146).

Ca paznicul din Enigma de um dia, de Joël Pizzini, care nu spune nimic în fața tabloului, ci face o călătorie în jurul lumii, de parcă ar fi o pânză. Tot în acest sens putem înțelege întâlnirea lui Fogg cu deșertul povestită de Effing și tradusă într-o „operă profund contemplativă, un peisaj de intimitate și calm” cu o lună în mijloc (p. 148), sau poate mai bine, „nu a fost un peisaj, ci un moment, un cântec de doliu pentru o lume dispărută” (p. 150).

În deșert, „un loc de tăcere, fără limbaj, ultima parte [a Statelor Unite] de explorat” (SOLNIT, 2001, p. 75); „totul este prea voluminos pentru a fi pictat sau visat; Nici măcar fotografia nu poate capta acea atmosferă. Totul este atât de distorsionat, este ca și cum ai încerca să reproduc distanțele spațiului cosmic; cu cât vezi mai mult, cu atât creionul este mai puțin capabil să se reproducă. A vedea asta înseamnă a-l face să dispară” (Palácio da Lua, p. 167) Nu este doar o temă, o reprezentare pe care nici măcar filmele nu au putut să o arate. „Cum desenezi un peisaj ca acesta, totuși? Înțelegi ce spun, nu-i așa? Am încetat să mă simt uman” (p. 165). Aceasta este o nouă învățare, o altă subiectivitate. El

a dezvățat regulile pe care le asimilase, având încredere în peisaj, tratându-l ca pe un tovarăș, ca pe un egal, abandonându-și de bunăvoie intențiile forței singularităților, asaltului întâmplării și spontaneității. Nu mă mai temeam de golul din jurul meu. Încercarea de a-l transfera pe ecran îl interiorizase cumva. Acum era în stare să simtă indiferența acelui vid ca pe ceva ce îi aparținea, la fel cum aparținea tăcerii puternice a acelor spații vaste [...] Chiar i se părea, în timp ce picta, că peisajul era dispărând dinaintea ochilor lui (p. 180 -181).

Aceasta este o realitate ireală. Această învățare se traduce prin eliberare de lume, dar în interiorul lumii, dincolo de orice căutare a originii. Viitorul este în aer, așa cum a prezis Edgar Allan Poe.

Era deja noapte. După ce am mers mult în ziua aceea. Paul Auster și el s-au odihnit pe o bancă din parc. Surprins, s-a născut o lună imensă, galbenă. Nu, nu a fost un vis.

Referințe

AUSTER, Paul. Inventatorul solitudinii. São Paulo: Best Seller, 1982. ______. Palácio da Lua. São Paulo: Cel mai bine vândut. nouăsprezece nouăzeci.

______. În țara ultimelor lucruri. São Paulo: Best Seller, 1992. ______. Arta foamei. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

______. Muzică aleatorie. a 2-a ed. São Paulo: Cel mai bine vândut,

______. Trilogia New York. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

______. Leviatan. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BRANDÃO, Luis Alberto. Hartă volatilă. În: _____. Ortografii ale

Identitate: Literatură contemporană și imaginație națională. Rio de Janeiro: Lamparina Editora FALE; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

COCHOY, Nathalie. Împrumută-mi stiloul tău: Latura ascunsă a lui Ncir York în Trilogie și În Palatul Lunii. În: DUPERRAY, Annick (Org.). Opera lui Paul Auster: abordări și lecturi plurale. Paris: Actes Sud/Université de Provence-Irma, 1995.

GAVILLON, François. Paul Auster: gravitatea și ușurința scrisului. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2000.

ISHIGURO, Kazuo. Când eramos órfãos. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MIQUEL, Catherine Pesso-. Rupe de gloanțe pe hartă: discontinuitate spațială. În:______. Pânze cu găuri și deșerturi lunare în Lună

Palatul lui Paul Auster. Paris: Sorbonne Nouvelle, 1996.

MITCHELL, Joseph. Secretul lui Joe Gould. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOLNITT, Rebecca. După cum Eva i-a spus șarpelui: despre peisaj, gen și artă. Atena: University of Georgia Press, 2001.

SPRINGER, Carsten. Paul Auster sursă. Peter Lang, 2001. VIRILIO, Paul. Estetica dispariției. Paris: Balland, 1980.

Călătoria nu are sfârșit. Doar că devine din ce în ce mai intens. Moliciunea iese din zgomot.* Important nu este disonanța cauzată de sunetul puternic, ca în fuziunile dintre punk, hardcore și muzica electronică. Masele de sunet se adună într-un crescendo, valuri ale unui ocean. Fără iluzii suprarealiste, psihedelice. Doar călătoria prin muzică. Extaz la contemplarea unui peisaj sonor, a unei lumi care nu încetează să fie creată. Odihnă după derive urbane, drumuri parcurse,

dezamăgire, neînțelegeri. Fără misticism new age. D sublim este în materialitatea și fluxul sunetului însuși. Nu există vorbire, voce îngropată din celelalte piese, nu este necesar. Doar muzica vorbește despre fragilitatea subiectului, fără sfâșierea eului romantic, expresionist, existențialist, punk gotic. Este posibilă frumusețea fără ironie, fără ticăloșie? Călătoria ar putea continua pentru totdeauna, dar trebuie să se oprească. Tobele răsună singuratice. Tăcere. Ea a zâmbit și a băgat cheia în uşă.

* Ascultând ultima piesă, The Endless Saga of Gallo Galático, de pe CD-ul Coherence is a Trap, de Frank Poole.

Muzica să dispară

Pentru lucruri pe care mi le doresc și nu le am

Pentru lucrurile pe care le am pe care mi-aș dori să nu le am,

Mă despăgubești,

Pietre.

Marianne Moore

muzica ambientală oferă unul dintre cele mai fructuoase răspunsuri etice și estetice / 1 la excesul de informații, de rapiditate KZ V din lumea noastră, prin salvarea unui spațiu acustic, „fără un centru de ghidare, doar mulți centre plutind într-un sistem.

spațiu cosmic care doar onorează diversitatea” (MCLUHAN și POWERS, 1989,

Muzica ambientală este un punct culminant al acestei traiectorii care a început cu sublimul în banal, a trecut prin lejeritate, printr-o poetică a cotidianului și se încheie în această discuție despre peisaj. În mijlocul proliferării imaginilor și sunetelor în simulacre, colaje, samplere, pastișe și parodii; Muzica ambientală, muzică discretă (Brian Eno), își dorește să recupereze o prospețime ca narațiune a vieții cotidiene, ca poetică a reținerii în fața excesului și a cheltuielilor din ce în ce mai mari.

O versiune anterioară a acestui text a fost publicată în Comunicação & Música Popular Massiva, organizată de João Freire Filho și Jeder Janotti Jr., EDUFBA, 2006.

Delicatesa: estetica, experienta si peisaje

mai încorporate într-o societate de consum; o poetică a delicateții și a subtilității în fața grotescului și a abjectului tot mai banalizat de mass-media.

Fă o plimbare noaptea. Merge atât de tăcut încât

fundul picioarelor tale devin urechi.

Pauline Oliveros

Dacă muzica pop a plasat afecțiunile în centrul atenției, noțiunea de peisaj poate da o altă inflexiune acestei dezbateri. Muzica pop a fost în mare parte constituită din mistica vocalistului ca vedetă și utilizarea vocii ca mod de a articula experiențele ascultătorilor, marcându-le viața de zi cu zi și amintirile. Cu toate acestea, în anii 1970, noțiunea de peisaj sau ambianță a apărut în muzica pop, permițând o alternativă la implicarea romantică excesivă în muzică, în jocurile complexe de identificare și înstrăinare dintre fan și idol.

Introducerea categoriei peisaj sonor în cultura pop deconstruiește formatul cântecului scurt marcat de refrenuri, asociat în mod obișnuit cu constituirea tradițională a trupelor rock cu voce, chitară, bas și tobe. Aceasta este prezentă nu numai în muzica ambientală, înțeleasă inițial ca un subgen al muzicii pop electronice, ci și în diverse forme de rock, numite de unii art rock (BAUGH, 1994), la sfârșitul anilor 1960 și începutul anilor 1970, care poate include foarte bine un varietate de tendințe, precum psihedelic și progresiv, care, în dialog cu formele simfonice, în elaborarea muzicii ca călătorie, construiește muzica mai mult pentru cap decât pentru picioare. În inseparabilitatea dintre sunet și imagine, în încorporarea de claviaturi, sintetizatoare, în diferite utilizări ale chitarei, dincolo de solo, aceste tendințe afirmă noțiunea de muzică ca ambianță, peisaj. Făcând un salt în timp, putem identifica această mișcare în post-punk-ul de la începutul anilor 1980, în lucrări ale unor trupe populare precum Cure și trupe mai puțin cunoscute precum Durutti Column sau Cocteau Twins și în „post-rock” (REYNOLDS, 1995) din anii 1990 de trupe precum

Tortoise, în detrimentul momentelor mai puriste, cu accent pe formatul de bază și nepretențios, de la rock anilor 1950 la hardcore și grange.

Ar fi vorba de salvarea peisajului nu ca o simplă invenție a orășenilor, obosiți de ritmul lor (deși acesta are un oarecare adevăr istoric, pornind de la romantism), ci de a construi „un peisaj care nu se mai vede, întrucât trăim chiar aici” (SERRES, 1998, p. 196), rupând dualitatea dintre subiect și obiect, dintre ceea ce privește și ceea ce este contemplat, nu ca un simplu gest avangardist de rupere a granițelor reprezentării, ci prin punerea agenda o altă subiectivitate.

Peisajul, la început, este situat în tradiția istoriei moderne a artelor plastice, constituind pentru unii istorici „principala creație artistică a secolului al XIX-lea” (CLARK, 1961, p. 15), incluzând mari pictori precum Turner. și Constable până la ajungerea la impresionism, la Cézanne, intrând în secolul XX de mâna avangardelor expresioniste și suprarealiste, până la ajungerea la experiențele contemporane ale land art-ului (TIBERGHIEN, 1993). Chiar dacă muzica este obiectivul nostru, putem recupera sensul peisajului ca „legat de un ritual, un mod de grație existentă la obiecte”, în „instantul apariției sale” (CAUQUELIN, 1989, p. 14).

Când folosim cuvântul peisaj în contextul muzicii, acesta se situează, pe de o parte, într-un moment în care conceptul de muzică se extinde

enorm, incluzând strict fiecare sunet care este produs, dialogând cu întâmplarea și viața de zi cu zi. În acest sens, R. Murray Schaffer vorbește despre un peisaj sonor în care „zgomotele sunt sunetele pe care învățăm să le ignorăm” și despre un fel de ecologie sonoră care cartografiază sunetele lumii (2001, p. 18), în se acordă cu deschiderile făcute în istoria muzicii clasice, apropiind viața de zi cu zi și arta, întreprinzând o reeducare a auzului, așa cum declară John Cage: „Oamenii pot părăsi concertele mele crezând că au auzit zgomot, dar vor auzi frumuseți neașteptate. în viața lor de zi cu zi” (apud

SCHAFFER, 2001, p. 184), evidențiind, în cazul nostru de aici, mai ales seria Peisaje imaginare, în care „folosirea sunetelor liniștite contrastează cu ceea ce este mare în societate” (KHAN, 2001, p. 185). Urmărind opera de pionierat a lui Erik Satie care considera „muzica ca o contribuție la viață în același mod ca o conversație privată, un tablou sau un scaun în care putem sta sau nu” (idem, p. 180), conceptul este demistificat.proces de specializare muzicală, cu riscul, în cazul lui Murray Schaffer (1993), a unei nostalgii pentru o lume pre-cultură de masă, dar ajungând la punctul de a avea declarații radicale precum cele ale lui Cage, repetate de Brian Eno, în același timp.considerați-vă un „non-muzician” (CAGE, 1961, p. 79),2 în sensul de a fi nu atât un creator, cât un „arhitect al sunetelor” (SCHAFFER, 2004, p. 30).) sau un regizor de sinteze, cum spune Eno în filmul Peisaje imaginare (1989), regizat de Duncan Ward și Gabriella Cardazzo.

Ocean of sound, de David Toop, pare mai bogat decât opera clasică a lui Murray Schaífer, deoarece face un fel de genealogie a peisajului, de la noțiunea de ambianță, prin secolul XX, de la Satie la muzica pop electronică în anii 1990, prin un amestec de eseuri, mărturii, interviuri, narațiuni, fragmente, în care muzica se prezintă ca un „peisaj în care ascultătorul se poate plimba” (TOOP, 1995, XI). O carte care este interesantă atât pentru construcția sa deschisă, cât și pentru abordarea muzicii ambientale, în special unul dintre cei mai noti artiști și pionieri ai săi în sfera pop: Brian Eno.

Ar fi important să inserăm muzica ambientală într-o tradiție, atât în artele vizuale, cât și în literatură, care datează din impresionism, neconsiderând-o „ca un episod scurt și limitat din istoria artei și [care] a încetat de mult să mai fie. au vreo relație cu spiritul

2 Nu este inutil să ne amintim că declarațiile lui Eno din 1976 încolo au fost simultane cu explozia punk-ului, mișcare care critica amestecul pompos al muzicii clasice din secolul al XIX-lea, în ceea ce atunci se numea rock progresiv, făcând muzicienii rock mai mult decât virtuozi ai lor. instrumente, tehnicieni academicieni. Mulți punks declară că „nu știu să cânte” înainte de a începe să aibă o trupă.

creatorul timpului nostru” (CLARK, 1961, p. 123). Impresionismul a fost criticat pentru „limitarea picturii la senzații pur vizuale”, înțeles ca „atingerea suprafeței spiritului nostru” (idem, p. 125) și o „pictură a fericirii”. Ceea ce a creat o limitare, în termenii acestui apărător al dimensiunii tragice a artei moderne, deoarece „impresioniştii erau departe de cele mai profunde intuiţii ale spiritului uman” (idem, p. 141).

Prin urmare, salvarea impresionismului presupune nu numai „înțelegerea sensibilității impresioniste [care] implică, prin urmare, o extindere enormă a facultăților de percepție senzuală și o ascuțire a simțurilor, întrucât intelectul singur este total incapabil să înțeleagă sensul timpului, mișcării și al vieții” (KRONEGGER, 1973, p. 39), diferențiându-se de subiectivitatea transcendentă a Romantismului și de obiectivitatea omniscientă a Realismului (STOWELL, 1980, p. 4), în căutarea unei atmosfere difuze, dar materiale.

De asemenea, recuperarea acestei traiectorii ar însemna nu numai identificarea unui fel de perversiune a lejerității, mai ales în cadrul artei înaltei modernități, întrucât impresionismul cedează mai mult loc expresionismului și lejeritatea este înlocuită cu exces, ci și să facă lumină asupra unui posibil. și întoarcerea subtilă la lejeritate în prezent, în plăcerea de a privi în derivă, fie în ficțiunea de călătorie, fie în provocarea invizibilului, fie în Minimalism sau în muzica ambientală. Dacă impresionismul pictural reprezintă astăzi un gust vizual practic academic și cultul imaginilor și sunetelor atmosferice a ajuns să devină o armă esențială a reclamei, care vrea să vândă o atitudine înainte de a vinde produsul, aceasta spune atât dificultatea, cât și interesul revenirii lui. impresionismul ca imaginar în societatea de masă.

Impresionismul ar fi, așadar, mai puțin un efect de lumină, un stil de epocă, decât o bază pentru construirea genealogiei unei estetici a lejerității pentru vremurile contemporane, pentru arta care se construiește în post-avangardă, din a doua.

jumătate a anilor ’70, precum și întrezărirea unei lumi în care moliciunea este prezentă și face posibilă gândirea la o posibilă fericire, o „bucurie modestă” (ABREU, p. 157).

Dar înainte de a vorbi despre Brian Eno, ar fi important să ne amintim de Erik Satie, bazat pe provocarea ironică a uneia dintre piesele sale interpretată în timpul unei pauze într-o piesă a lui Max Jacob, în 1920. Satie apără creația muzicii „ca mobilierul”. , parte din zgomotele ambientale, care le iau în considerare, [muzică] făcută pentru a umple tăcerile grele care se lasă uneori între prietenii care iau cina împreună. Acest cântec i-ar scuti de a fi atenți la replicile sale banale. Și, în același timp, ar neutraliza zgomotele care vin din stradă atât de indiscret intră în conversație. A face o asemenea muzică ar corespunde unei nevoi” (apud CAGE, 1961, p. 76). Trebuie remarcat faptul că Cage și Eno caută să încorporeze sunete ambientale mai degrabă decât să le neutralizeze (TAMM, 1988, p. 28). Un alt punct

comun important între Cage și Eno ar fi abordarea peisajului sonor de o viziune materială: „Nu m-a interesat niciodată simbolismul. Am preferat să consider lucrurile pentru sine, nu pentru alte lucruri” (CAGE, 1961, p. 85).

În ceea ce privește relația dintre Cage și Eno, ar fi interesant de reținut anumite abordări: reintroducerea spiritualității în muzică, fascinația pentru întâmplare, interesul pentru filosofia orientală, atitudini ireverente față de principiile canonice ale muzicii de artă occidentală, tipografia neconvențională, folosirea liberă a media scrisă și muzicală, compoziția ca proces și axioma adesea repetată că toate sunetele au potențialul de a fi experimentate ca muzică (TAMM, 1988, p. 29-31). Există câteva diferențe între programele sale: Cage caută compoziții muzicale libere de gustul și memoria individuală; Eno nu este în mod categoric interesat să facă muzică liberă de gustul și memoria individuală, dar are „dorința de a face muzică cu o suprafață sincer seducătoare, care stârnește emoția descântecului” (idem, p. 31). Poate pentru că rădăcinile sale muzicale sunt în cultura pop, cu cunoaștere superficială a tradiției muzicale clasice, muzica lui Eno este mai mult

consoantă și accesibilă decât cea mai mare parte a lucrării lui Cage (idem, p. 33). Componenta emoțională a muzicii ambientale a lui Eno este puternică, dar este de obicei prezentă ca un fel de curent subteran profund; nu explodează la suprafața muzicii și nici nu confruntă ascultătorul cu un scop direct, expresionist (idem, p. 89). Eno nu ezită să critice intelectualismul excesiv și senzualitatea insuficientă a muzicii experimentale, a „muzicii electronice fără inimă” (idem, p. 56). Dar spre deosebire de cea mai mare parte a muzicii pop, Eno nu este interesat de melodiile de dragoste (idem, p. 90), din nou, aproape, deși din motive diferite, de punk.

Brian Eno3 își construiește cariera solo după ce a părăsit Roxy Music, trupa de sclipici pe care a ajutat-o să creeze, iar la mijlocul anilor 1970 ia o turnură la albumul Befare and after science. Prima latură s-a referit la perversiunile apropiate de Roxy Music și, în a doua, începe un drum spre refuzul starului pop. Vocea lui începe să se retragă în favoarea instrumentalului. Alături de listele de cântece de pe coperta din spate, sunt tablouri care se referă la peisaje fără prezență umană – un refuz al narcisismului egocentric al industriei pop star și duritatea unei tradiții mai cerebrale a muzicii clasice.

Interesant este că de atunci, pe coperți, chipul i-a fost înlocuit cu imagini care evocă hărți. Subiectul se eclipsează pe sine, la fel ca și obiectul. Nu mai vorbiți despre voi, nu mai dansați în extaz permanent. Pe fondul exploziei punk și disco, Eno preferă discreția de a fi „pictor de sunete sau constructor de peisaje sonice”. Ceea ce este „mai mult decât o metaforă” este „a considera banda magnetică ca pe o pânză” (TAMM, 1988, p. 100), în tradiția cântăreților care pictau cu cuvinte bazate pe psihedelie (idem, p. 127) ; fiind un creator de trasee pentru spații noi, de pauze și tăceri, în contrapunct cu zgomotul și excesul,

sau fiind producător de lucrări precum compilația No New York, The Third World Turnul Talking Heads și Drift-ul electronic al lui U2. Se

Pentru o viziune mai globală asupra carierei lui Brian Eno, vezi TAMM, 1988.

Delicatesa: estetica, experienta si peisaje

Eno își rezumă poziția și plecarea din rock într-un interviu din 1980: „Unul dintre lucrurile frumoase despre genul de muzică pe care îl fac acum este că mă face să mă simt foarte neimportant. Îmi place acest sentiment. Rock, în schimb, tinde să mă facă să mă simt foarte important” (apud idem, p. 43).

Când ascultăm, de exemplu, penultimul cântec din Befare și după știință, By the river, ne dăm seama că cântecul ridică o întrebare centrală a operei sale de atunci: „Muzica lui Eno este divin simplă sau pur simplistă, primordială sau simplă. elementar?" (idem, p. 18). Cântecul prezintă doi oameni, poate un cuplu, care privesc râul trecând. Curgerea timpului și curentul râului se interconectează. Muzica este o pictură, creează un peisaj temporal, încă în formatul scurt al unui cântec pop, dar în pragul dizolvării care îi va ocupa următoarea lucrare și manifestul muzicii ambientale Muzică pentru aeroporturi. Muzica ambientală este, așadar, definită ca o atmosferă sau, pentru a folosi propriile cuvinte ale lui Eno, „o influență care ne înconjoară, o nuanță” (ENO, 2004, p. 97), încărcată de îndoieli și incertitudini care accentuează mai mult idiosincraziile atmosferice și acustica. decât să le ascundă, în acest sens diferit de „muzak”, care urmărește să umple spațiul într-un mod omogenizant, adăugând stimuli care urmăresc să atenueze plictiseala sarcinilor de rutină, făcând „golicul mai puțin înspăimântător” (KASSABIAN, 2002, p. 137). Muzica ambientală duce la calm și construiește un spațiu pentru gândire, ea găzduiește diverse niveluri de atenție fără a întări unul în special (ENO, 2004, p. 97). Ceea ce presupune ascultarea muzicii aproape fără a fi auzită, o șoaptă. Ambianța este „culoarea luminii” și „sunetul ploii” (ENO apud SHAPIRO, 2000, p. 159).

Pentru Eno, muzica ambientală este asociată cu utilizarea sintetizatoarelor, a reverberațiilor și a ecourilor (TAMM, 1988, p. 205). Muzica ambientala denota muzica linistita, care coloreaza atmosfera locului in care este cantata; muzică cu un sentiment de spațiu și profunzime, care este în jurul ascultătorului, mai degrabă decât să meargă la el/ea; este mai decorativ decât expresionist, dacă nu complet lipsit de gustul individual,

memorie, psihologie (ca în idealul lui Cage); În propunerea lui Eno lipsesc patosul importanței de sine și prezentarea confesională a rănilor psihice deschise (idem, p. 206).

Dacă ar exista un peisaj care să rezuma cel mai bine propunerea lui Eno, acesta ar fi o grădină. Grădina se distinge de oraș, precum și de natura furioasă, furtunoasă și deșertică. Limitele sale trebuie apărate

și împotriva „interiorității sau a excesului de subiectivitate” (STEWART, 2005, p. 111). Grădina este plăcută, „la jumătatea drumului între două primejdii, cel al naturii și cel al societății, grădina oferă un refugiu dorit”. Fără să ne temem de cuvânt, există o formă de viață înțeleaptă ilustrată de forma de grădină (CAUQUELIN, 1989, p. 53)

Nimic măreț, răsunător, visceral; doar detalii, gesturi mici, note fragile care evocă o lume eterică, pe cât de liniștită, pe atât de trecătoare, recuperând tot ce ne-a lăsat impresionismul ca postură față de lume, care a dizolvat eul romantic, a înmuiat descriptivismul naturalist. Ceea ce rămâne nu sunt realitatea, nici emoțiile la persoana întâi, ci urme, urme, impresii.

Hrănindu-se cu clișeele muzak-ului, muzică făcută pentru lifturi, pentru a atenua tensiunile și mediile de lucru, fără a rezulta ceea ce se va numi muzică new age, o piesă preferată în cursurile de yoga și meditație, muzică ambientală, așa cum este întruchipată în această lucrare a lui Eno lansează un apel la frumusețea vieții de zi cu zi, la sublim în banal.

Gândirea la posibilitatea muzicii ambientale în ultimii treizeci de ani implică o varietate de căi. Noțiunea de peisaj poate încorpora zgomot și disonanță, chiar și în trupele rock, în urma celor de la Velvet Underground, precum Jesus and Mary Chain, My Bloody Valentine și, mai ales, Sonic Youth, prezent și în rock-ul industrial al lui Einstürzend Neubauten și Nine Inch Nails , sau atmosfera sumbră din trip hop din Tricky, Portishead și Massive Attack.

Dar, pornind de la Eno, ar fi important să cartografiem lucrările lansate de influența casa de discuri Warp, precum Inteligența artificială 1 și 2, care în 1991-1992, după ce trecuse febra extazului rave, pretindea că face „ muzică de dans pentru persoane sedentare și pentru a fi acasă”

(apud REYNOLDS, 1999, p. 181) și a afirmat pe coperta din spate: „Stai confortabil? Inteligența artificială este pentru călătorii lungi, nopți liniștite și zori somnoroși în cluburi. Ascultă cu mintea deschisă.”

Și această poziție afectează nume mai populare, precum The Orb, care readuce elemente de rock progresiv, precum și trupe precum Seefel sau Moby, care au un CD numit Ambient, precum și incursiunile lui Aphex Twin în lucrările ambient Selected, volumele I. și II, precum și KLF, Autechre și Black Dog. Este important de subliniat apariția scenei ill-bient4 din New York, catalizată de CD-ul Necropolis, un fel de No New York din anii 1990, mixat de DJ Spooky, care, în 1996, a lansat prima sa lucrare, Songs of un visător mort, în care într-una din ultimele sale piese, Terrain invasion of Alpha Cantauriyear2794”, reapare simptomatic Satie. Se inchide un ciclu? Este un fapt că în ultimii ani, noțiunea de muzică ambientală s-a răspândit, dar și-a pierdut noțiunea de scenă, așa cum putem vedea în prezența ei în trupe precum Air, pe CD-ul lui Bjork Vespertine, sau chiar în trupe la fel de populare. ca Radiohead, la cea mai surprinzătoare lucrare a sa, Kid A, sau

întoarcerea sacrului în epicul Dumnezeu care se mișcă peste fața apelor în Everything is wrong, care deschide porțile pentru a transforma Moby într-un star pop cu piesa sa.

Totul este o chestiune de menținere

mintea este nemișcată, coloana vertebrală este erectă și inima este calmă.

Walter Franco

Tendința actuală în muzica ambientală se îndepărtează de ringul de dans. Petrecerea s-a terminat. Chiar dacă ea continuă. Și va continua, la mai bine de cincisprezece ani după Summer of Love din Anglia. Nu vertijul actului, ci liniștea. Nu extaz, exces, nici

4 În cuvintele lui DJ Spooky însuși, să vorbesc despre mai multe lucrări ale artiștilor din Brooklyn, precum Byzar, We & Sub Dub, precum și despre ale lui: „Music that creates minimal dystopian landscapes” (apud SHAPIRO, 2000, p. 219) .

plictiseala de noapte de noapte, dar subtilitatea, claritatea, lumina, un alt corp, în repaus. Nu nostalgia electro, tedino, house, drum and bass, nici cântecul pop, ci sunetul crud, gestul inutil, vocea liberă. Nu mai dansez, ci contemplam. Sau dansează încet, încet. Privește cu corpul. Mai puțină înălțime, mai puțin volum. Nimic mai puțin. Nu grandiosul, răsunător, ci mic, banal. Nu eternul, ci precarul, ceea ce nu durează. Gata cu mărturisiri, sentimente, ci materie, trup, piele.

Muzica nu mai este muzică, este o cale, o călătorie, o destinație, un spațiu, un mediu, acesta sau altul. Nimic special. Un loc în care poți trăi. O pauză. Un port. Un peisaj. Peisajul răscumpără subiectul. Peisajul nu vorbește despre el însuși, ci. Peisajul nu este expresie, este impresie. Brand fragil. Peisajul nu are nevoie de motive, nici de spectatori îndepărtați. Ea cere apartenența, scufundarea, nu mai ființa, dizolvarea. Imagine. Cadru. Întoarcerea la nedefinit, inuman, misterul suprafețelor. Brand fragil, text fragil. Peisajul cere sprijinul călătorilor, rătăcitorilor și nomazilor. Unde există un loc să fii, să rostești discursul fragil. Subtilitatea ca însoțitor de ușurință și delicatețe. O vorbire scăzută, un mod minor. Călătorie poetică.

Muzica este o mare. Este nevoie de neatenție pentru a asculta. Sunete repetat, aproape imperceptibil, aproape invizibil. Dureaza. Trebuie să dai drumul. Nu trebuie să-ți fie frică. Valurile sosesc, învăluind. Nu vrei să fugi. Nu poti. Încet, corpul devine lejeritate, aer, apă, transparență. Spumă. Muzica nu este a ta, tu ești a muzicii. Tu esti muzica. Acest cântec vorbește despre fragilitatea subiectului fără subiect. Nici mașină, nici om.

Referințe

ABREU, Caio Fernando. Dragonii nu cunosc paradisul. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BAUGH, Bruce. Prolegomene la o estetică rock. Studii Noi-CEBRAP, n. 38, mar. 1994.

CAGE, John. Tăcere. Wesleyan University Press, 1961.

CAUQUELIN, Anne. L'invention du paysage. Paris: Plon, 1989.

CLARK, Kenneth. Paisagem na arte. Lisboa: Ulisseia, 1961.

COX, Christopher; WARNER, Daniel (Org.). Cultura audio. New York: Continuum, 2004.

ENO, Brian. Un an cu apendice umflate. Londra: Faber & Faber, 1996.

_______. Muzica ambientala. În: COX, Cristopher; WARNER, Daniel (Org.). op. cit., 2004

FRITH, Simon. Spre o estetică a muzicii pop. În: LEPPERT, Richard; McCLARY, Susan (Org.). Muzică și societate. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 133-150.

KAHN, Douglas. Zgomot apă carne. O istorie a sunetului în arte. Cambridge: MIT Press, 2001.

KASS ABIAN, Anahid. Ascultare omniprezentă. În: HESMONDHALGH, David; NEGUS, Keith (Org.). Studii muzicale populare. Londra: Arnold, 2002.

KRONEGGER, Maria Elisabeth. Impresionismul literar. New Haven: College & University Press, 1973.

MCLUHAN, Marshall; PUTERI, Bruce. Satul global: transformări în viața lumii și mass-media. New York: Oxford University Press, 1989.

RITTER, Joachim. Peisaj. Funcția esteticii în societatea modernă. Besançon: Ed. De l'imprimeur, 1997. (inclusiv The Ascent of Mont Ventoux, de Petrarch, și The Promenade, de Schiller)

REYNOLDS, Simon. To mergi unde nicio trupă nu a mers înainte de re. Vocea Satului, 29.8.1995.

_______. Extazul generației: în lumea techno și a culturii rave. New York: Routledge, 1999.

SCHAFFER, R. Murray. Voci ale tiraniei: temple ale tăcerii. Ontario: Arcana, 1993.

_______. Afinação do world. São Paulo: Editora Unesp, 2001. _______. Muzica mediului inconjurator. În: COX, Cristopher; WARNER, Daniel (Org.). op. cit, 2004

SERRES, Michel. Noticias do mundo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

SHAPIRO, Peter (Org.). Modulații: o istorie a muzicii electronice. New York: Caipirinha/DAF, 2000.

STEWART, Susan. Atelierul deschis: eseuri despre artă și estetică.

Chicago: Universitatea din Chicago, 2005.

STOWELL, Peter. Impresionismul literar: James și Cehov.

Atena: University of Georgia Press, 1980.

TAMM, Eric. Brian Eno: muzica lui, ideile și culoarea verticală a sunetului. Londra: Faber & Faber, 1988.

TIBERGHIEN, Gilles. Land art. Paris: D. Carré, 1993.

TOOP, David. Ocean de sunet: vorbire eterică, sunet ambiental și lumi imaginare. Londra: Serpents Tail, 1995.

177 ^=5^

Dansez fără să-mi dau seama la început. Picături pe pământ. Vanto în copaci. Păsări în aer. Cerul se întunecă brusc. Se pare că a trecut mult timp. Încă observi strălucirea din ochii mei negri.

Bossatronica si saloane

Pentru Ana Ochoa și Jairo Moreno

Acum nu voi face altceva decât să ascult.

Walt Whitman

ZX Z*această mișcare care pleacă dintr-o poveste care traversează

IX I Secolul XX și abordarea noastră de a gândi despre peisajele sonore în cadrul muzicii pop electronice, a devenit din ce în ce mai clar că nu eram interesat să mă gândesc la muzica ambientală ca un subgen. Oricât de mult genurile și subgenurile din muzică, cinema și literatură sunt încercări de a reuni lucrări dincolo de singularitățile lor, ele au ca rezultat din ce în ce mai mult etichete necesare pentru a dezvălui o presupusă noutate în industria culturală, o nouă tendință pe care jurnaliştii cunoscuți să o folosească. în recenziile lor., consumatorii cred că au iluzia de a avea gusturi mai specifice și mai rafinate decât alții. La fel ca subcultura, aceste categorii păreau să-și piardă rolul și forța pe care o aveau în cartografierea subiectivităților și practicilor, într-o situație din ce în ce mai marcată de eclectismul muzical și de relaxarea granițelor identitare de

tot felul. Dacă „acum se întâmplă o vastă sinteză”, după cum vede compozitorul John Adams (apud PRENDEGAST, 2000, p. 160), poate că este prea devreme să spun, nici nu știu dacă este de dorit, dar cu siguranță genurile se ciocnesc și se prăbușesc din ce în ce mai mult.

Λ delicatețe: estetică, experiență și peisaje

În acest context, ar avea sens să căutăm, ca în propunerea noastră inițială, muzica ambientală braziliană?1 Cu siguranță, ne-am putea gândi la muzicieni care locuiesc în Brazilia, dar internetul extinde imaginea geografică. Nu găsești din ce în ce mai multe informații într-o singură țară. Nici nu mi-aș dori să reduc muzica ambientală braziliană la aceea care avea o aromă locală, încorporând într-un mod mai mult sau mai puțin superficial, mai mult sau mai puțin creativ, ritmuri asociate cu anumite tradiții ale culturii populare. Poate o cale mai ușoară și mai tentantă.

De ce am continuat? Fără pretenții de totalitate, fără să vreau să cartografiez exhaustiv, nici să-mi fac griji în definirea unui peisaj sonor brazilian, am persistat în ceea ce m-a impresionat cel mai mult, ascultând, în secțiune transversală, CD-urile pe care le-am găsit sau mi-au fost trimise, care s-a mutat între configurația muzicii ambientale de către Brian Eno și moștenitorii săi în lumea anglo-americană, în anii 1990, și o virtuală diluare a acestor granițe, vizibilă prin nemulțumirea constantă a muzicienilor față de proliferarea genurilor în muzica electronică.

Însăși ideea unei culturi lounge sau a unei scene prost bine, apărute la New York în 1995-1996, s-a dovedit a fi din ce în ce mai fragilă ca referință. Cu toate acestea, ascultând aceste melodii, în general departe de circuitele mari de petrecere și rave, departe de ceea ce se cântă în cluburi și la radio, nu am vrut să repet nicio atitudine de a le asocia doar cu o tradiție experimentală, presupus pt. un public restrâns. Nu m-au interesat instalațiile sonore în galerii, spectacolele pentru circuite intelectualizate. Chiar și mă limităm la ascultare și la experiența pe care am avut-o, nu am încetat niciodată să consider muzica ca pe o „practică spațială” (KUN, 1997, p. 288), un peisaj sonor care tinde să fie extins și nelimitat, indiferent de câți pereți ar fi, medii și frontiere închise (SCHAFFER, 1993, p. 29-30), „un mediu dinamic în care trăim și ne mișcăm și avem ființa noastră, dar și un

1 Pentru o perspectivă mai largă asupra muzicii electronice pop braziliene, vezi ARIZA, 2006.

înseamnă că ea însăși este în mișcare dintr-un loc sau timp în altul” (MITCHELL, 1994, p. 1).

Fără a cădea într-o sărbătoare superficială a unei comunități virtuale, dar cu siguranță îndreptându-mă către cei care lucrează în contextul muzicii electronice și, mai ales, al muzicii ambientale, este necesar să redimensionăm experiența muzicii live în sine (PRENDEGAST, 2000),

pentru că, în Niciun alt spațiu din muzica pop nu a fost mai criticat sau problematizat ca anacronic. Spectacolul devine din ce în ce mai mult un loc pentru hituri eterne, atunci când nu devine un turneu de slot cu renașterea unor trupe care nu mai sunt active sau, și mai rău, trupe de cover-uri care reconstituie toată nostalgia destul de profitabilă (TOOP, 2004, p. 23). Dacă, pentru a supraviețui în industria divertismentului, trupele rock au produs și produc adevărate evenimente multimedia, de la glitter, progresiv și heavy metal în anii 1970; alternativa petrecerilor, rave-urilor, cluburilor nici nu a încorporat în mare măsură propunerea muzicii ambientale. Pun pariu că există o sensibilitate și o sociabilitate de neșters reunite într-un fel de „comunitate transnațională a sentimentelor" (APPADURAI, 1996, p. 8), care trece dincolo de spectacole și petreceri, și care a devenit posibilă din momentul în care reproducerea sunetului. a făcut posibilă îndepărtarea de la ascultarea sunetului original (FELD, 1994). Poate asta este ceea ce Jon Hassell a numit muzica a patra lume, pentru a evita riscul anglocentric al unor denominațiuni precum „muzică etnică" sau muzică mondială2: „muzică din toată lumea care se întâlnește și se contopește într-un loc geografic nespecific" (apud SHAPIRO, 2000, p. 228)

Ideea de audio-topie vine să ne ajute să ne gândim la acest tranzit transcultural. Dacă utopia nu este nicăieri, termenul de heterotopie al lui Foucault reprezintă „un tip de utopie efectiv întrupat, caracterizat prin juxtapunerea într-un singur loc a mai multor spații care sunt incompatibile între ele".

2 Pentru o dezbatere critică asupra muzicii mondiale, vezi TAYLOR, 1997; OCHOA, 2003 și FELD, 2003.

(KUN, 1997, p. 289). Audiotopiile ar fi momente specifice ale heterotopiilor, „spații sonice ale dorințelor utopice efective în care mai multe locuri în mod normal incompatibile sunt reunite nu numai în spațiul unei anumite piese muzicale, ci în producerea spațiului social și cartografierea spațiului geografic pe care muzica îl face. posibil" (idem, p. 289). Funcția ascultării audiotopilor este de a se concentra asupra spațiului muzicii în sine, „spatii sociale, geografii și peisaje pe care muzica le face posibile, reflectă și profetizează" (idem, p. 289-290). În cele din urmă, audiotopiile sunt „zone de contact între spațiile sonice și cele sociale" (ibid.).

Chiar dacă o mare parte din muzica ambientală nu este foarte tensionată, fără a se supraîncărca referințe culturale distincte explicite, din cauza practicii nestăpânite a samplerelor și a celor mai neașteptate hibridisme; Este posibil să-și schimbe atenția către dialogul cu producțiile braziliene. În mod inevitabil, această problemă a audiotopiei apare în construcția acestui peisaj sonor, care nu este doar încorporat în sunetele vieții de zi cu zi, dar care, în mijlocul celui mai haotic spațiu urban – ca marile centre urbane ale a ceea ce se numea odinioară. Lumea a treia poate fi – devine dacă nu o insulă a liniștii ca o evadare, ci o altă posibilitate de spațiu și timp, o altă posibilitate de viață, distinctă de simpla viteză a căutării muncii și

a plăcerii imediate. Se anunță o alternativă deocamdată, fără teamă de consum, fără a fi consumerist. Nu trebuie să abandonăm orașele mari și să ne întoarcem în comunitățile hippie. Muzica ambientală, ca punk-urile, acționează în și din interiorul lumii în care ne aflăm, trăim și visăm.

Restul este mare

Este tot ce nu știu să spun

Acestea sunt lucruri frumoase pe care trebuie să ți le ofer.

Tom Jobim

În contextul dialogului cu producția realizată în Brazilia, am ales, la început, latura sa cea mai vizibilă, care este reciclarea electronică a Bossa Nova (și nu numai), deja foarte comună.

în afara Braziliei, realizată de Bebei Gilberto, ca un mod de a gândi asupra semnificațiilor sale astăzi, fără a uita și alte lucrări populare precum cea a lui Bossacucanova, deși aceasta este mai tradiționalistă atât în însuşirea sa de muzică electronică, cât şi în discursul învechit al brazilianităţii, și Bossa. Electromagnética, de Luiz Macedo.

Dacă tropicaliștii, cântecul de protest, Chico Buarque și chiar Jovem Guarda sunt hrăniți, într-un fel, de Bossa Nova, în curând trebuie să se distanțeze pentru a-și afirma proiectele personale. Avangarda anilor ’60 a fost epuizată, João Gilberto a continuat să cânte cu vocea lui moale, veșnic cu un taburet și la chitară. Punk, disco, grunge și diverse aspecte ale muzicii electronice au trecut. Există într-adevăr un număr mare de artiști, în interiorul și în afara Braziliei, care se străduiesc să recreeze atmosfera nostalgică din Bossa Nova. Dar ar putea Bossa Nova să creeze în continuare un peisaj sonor contemporan, o audiotopie activă pentru vremurile noastre? Salvarea peisajului prin muzică și Bossa Nova nu ar mai fi o formă de nostalgie într-o eră post-modernă și post-colonială (vezi MITCHELL, 1994, p. 5 și 20). Pun pariu că, încă din anii 1960, Bossa Nova a constituit mai mult decât o comunitate de gusturi, o comunitate afectivă transnațională.

O mare parte din ceea ce auzim se concentrează pe ritmuri aduse dintr-o moștenire africană ca bază pentru sărbătoare; dar pentru a înțelege acest tranzit cultural, ar fi util să ținem cont și de receptarea gândirii și muzicii asiatice, explicită de la Debussy, Cage, prin minimalisti, Contracultura și, mai ales, pentru ceea ce ne interesează aici, un Zen- etica budistă. Corpul extatic este înlocuit de livrare subtilă și împărtășire în acest dialog între Cool Jazz, Bossa Nova și muzica ambientală.

Tensând Bossa Nova și muzica electronică, încercăm să construim mai mult decât obiectul unei culturi naționale, ci procese socioculturale

hibride care interconectează localul și globalul și în care structurile, practicile care existau înainte.

separat, se combină pentru a genera noi structuri, obiecte și practici (CANCLINI, 2001, p. 14), opunându-se oricărui discurs esențialist de identitate culturală, autenticitate și puritate (idem, p. 16). În loc să ne gândim la o genealogie în cadrul muzicii populare braziliene, ne gândim la o perspectivă pop și transculturală, respingând orice discurs care revine la rădăcinile unei tradiții naționale populare, care revine ca o fantomă populistă, atât în mișcările minorităților etnice, cât și în mișcările de rezistență. la globalizarea tehnocapitalistă.

Pentru a avea o înțelegere interculturală a acestui proces, este esențial să recunoaștem circulația Bossa Nova, în special în SUA, Europa și Asia, nu ca un fapt minor, o diluție exotizantă, ci una dinamizatoare și reconstituitoare, care deteritorializează. la nivel naţional şi reteritorializează transcultural. Dacă Bossa Nova revine ca o referință aproape clasică în cultura braziliană, ea a căpătat alte dimensiuni în afara Braziliei, care, la rândul lor, i-au alimentat revenirea în muzica electronică. La fel ca și tensiunea dintre Cool Jazz și samba putem învăța creația interculturală a Bossa Nova.

Această circulație este mai interesantă deoarece nu rezultă din acțiunile elitelor culturale sau ale guvernului brazilian, nici din fluxul recent și în creștere de muncitori din Brazilia. Deși Bossa Nova a ajutat carierele mai multor muzicieni profesioniști din afara Braziliei, începând cu Tom Jobim și João Gilberto, circulația sa a reflectat, exemplar, faptul că interculturalitatea se produce mai mult prin comunicări media decât prin mișcări migratoare, pentru a relua o provocare făcută de Canclini. (2000, p. 79) dar încă puțin dezvoltat.

Recunoașterea importanței comparativismului pentru a înțelege hibriditatea noastră (SANTIAGO, 1982, p. 19) este motivul pentru care ne apropiem de Bebei Gilberto. La început, am fost sceptic: ar renunța la punctele sale după ce s-a legănat cu Cazuza, dobândind succes internațional, mai mult în afara Braziliei decât în interiorul Braziliei, cu un sunet și o voce moale, în urma sau în umbra tatălui său? Ascultând aproape două melodii

fiind interpretat într-o galerie elegantă în filmul recent al lui Mike Nichols, Closer (2005), ar putea ea și cultura lounge să fie un succesor al sunetului șic al lui Bryan Ferry, deci pe gustul yuppies din anii 1980? Nigerianul Sade Adu pleacă, brazilianul intră?

Care este locul lejerității în această muzică astăzi, care nu este doar evadare? Acestea sunt câteva dintre preocupările când am ascultat din nou CD-ul Tanto tempo (2002),3 de Bebei Gilberto, produs de Suba, una dintre marile promisiuni ale muzicii electronice, decedat prematur,

autor al confesiunilor din São Paulo (1999), un munca care este geneza descoperirilor fericite în lucrul cu Bebei Gilberto. Utopie fericită sau peisaj inutil? Nici una, nici alta. Lejeritate posibilă, strategie subtilă pe care prefer să pariez. Cum să te întorci în trecut spre viitor? Răspunsul apare deja în prima piesă, o reînregistrare a lui Samba da Benção, de Badén Powell. „Este mai bine să fii fericit decât să fii trist” reia o poziție diferită de disconfort și resentimente. Interesant, aici, bucuria nu este revoluționară, contraculturală, nietzscheană, ci o bucurie care vine dintr-o moliciune melancolică întoarsă, din această „tristețe [care] are mereu speranța/de a nu fi într-o zi tristă”. Evocarea mai mult decât extaz, rugăciunea mai mult decât ironie, în această căutare a unei delicatese pierdute.

Marea care merge de la Debussy la Caymmi (RISÉRIO, 1993, p. 12), pe lângă omniprezența sa în Bossa Nova, reapare electronic, blând, un spațiu de odihnă, mai multă textură și timbru decât ritm și melodie, în concordanță cu scopurile. de Brian Eno (TAMM, 1988, p. 67 și 104). Muzica dizolvă versurile. Mărturisirea pop-romantică târziu devine un peisaj, transformă experiența într-o exterioritate, din perspectivă deleuziană, mergând către un alt orizont dincolo de ceea ce era punctat la începutul acestei cărți. „Experiența nu este ceva ce o persoană are sau chiar face să se întâmple, este mai mult din ceea ce este făcută” (BUCHANAN, 1999, p. 6).

Peisajul înghite oamenii, ca în Na neblina, în confesiunile din São Paulo sau în reinterpretarea Samba e amor, de Chico Buarque

3 Aici nu mă refer la Um Certo Geraldo Pereira (1983), realizat în parteneriat cu Pedrinho Rodrigues, nici la EP-ul pe care Bebei Gilberto l-a lansat în 1986.

de Bebei Gilberto. Frumusețea din mijlocul orașului, posibila intimitate, poala îndrăgostitului și muzica nu apar ca o simplă lene sau lașitate, ca să citez cântecul, ci fac parte dintr-o altă etică, altă dată chiar aici „în forfota și agitația oraș” în acel „trafic ocolește casa noastră”. „Este atât de greu să răsăriți?” Totul se dizolvă, într-o etică a moliciunii, într-un timp care nu este nici industrial, nici arhaic. Conștient de turneele pe care Bossa Nova le-a făcut în jurul lumii începând cu anii 1960, perioada sa de cea mai mare popularitate în afara Braziliei (MAMMI, 2004, p. 12), stilul pare să fie un prevestitor al unui „portuenglish”, sau cel puțin al o oscilație între portugheză și engleză, deja practicată de João Gilberto,4 care străbate întregul CD, începând de la a doua piesă, cântecul zilei august, amestecând granițele, ca în prima piesă a următorului său CD, doar cu numele de cântăreața (2004), versiunea în limba engleză a lui Mutantes para Baby: „Alătură-te nouă și du-te și auzi noul sunet al тy bossa nova” sau „Știi, este timpul să înveți portugheza”.

Fără ironia tropicalistă, Bebei Gilberto ar merge, într-un proiect conservator de revizuire a MPB, ca cel făcut de Marisa Monte, când a trecut de la Bossa Nova la o versiune pop de Pañis și circensis, cea mai radicală muzică a Mutantes și Tropicália ? Dacă copertele pot ajuta

la dezvăluire, este numele lui Bebei Gilberto, după succesul său internațional, care apare cu accent pe coperta celui de-al doilea CD, precum și o fotografie alb-negru, cu fața limpede, în schimb. a profilului său alb-negru din prima sa lucrare, ca pe coperta revistei Înainte și după știință, de Brian Eno. În loc de dizolvarea critică, dezvoltată muzical de Brian Eno din opera sa, însoțită de îndepărtarea feței sale de pe coperta proiectelor ulterioare, ce am observa la Bebei Gilberto ar fi afirmația starului pop systerri?

În orice caz, revenim la tăișul de cuțit al primei sale lucrări. În cântecul zilei de august, „singur, distras", „fără să plângi la amintire", pare un loc fragil, care se construiește între culturi, între

4 Vezi, de exemplu, felul în care João Gilberto cântă S Wonderful, de George și Ira Gershwin, în Amoroso (1976).

starom și impersonalitate tehnologică. Cântecul de dragoste este o matrice care se dizolvă în So long, piesa de titlu, ca în cadrul By this river, de Eno: „De ce să aștepți atât de multe de la cineva?". Aceasta nu este o utopie îndepărtată, ci doar „o secundă mai fericită" sau „toată viața mi-am dorit un vers simplu", după spusele lui Cazuza din Mais Feliz. Samba pare să funcționeze pentru Bebei, ca rockglitter pentru Eno: solo pentru deconstrucțiile sale, ca în rafinatul Someone, un alt imn al invizibilității, precum How to disappear complet, de Radiohead, pe CD-ul Kid A: „De vez em em tem você " . Dar dacă nu, există peisajul sonor: „Just listening to that space there/Lonely" (Singuratic) sau doar în spatele curții din spate {Bananeira, de João Donato și Gilberto Gil). Putem chiar să închidem ochii, așa cum ne întreabă ea în ultima melodie, și să uităm, pentru o clipă, de următoarea sa lucrare, pop sofisticat fără îndoială, dar foarte departe de promisiunile prezentate în So Long.

Nu pot lipsi nimic

Dacă îmi lipsește și eu.

Berteli Brecht

De ce să prețuiești această muzică, care pentru mulți este somnolentă, repetitivă sau banală? Mă regăsesc într-un interviu cu Brian Eno, pe rândul lui către muzica ambientală: „Am vrut să găsesc locuri mai lente, mai mari și care m-au făcut să gândesc într-un fel interesant. Cluburile, de fapt, mă împiedică să mă gândesc" (apud TAMM, 1988, p. 40). În propunerea sa de a construi „muzică cu care se poate trăi" (idem, p. 82), Eno presupune că ascultătorii săi stau foarte confortabil și nu se așteaptă să danseze (idem, p. 83), ceea ce pare să se limiteze tot mai mult la spații mici, mai restrânse, dacă nu private. Dacă saloanele, spațiile cele mai potrivite pentru acest tip de muzică în anii 1990, au demodat sau și-au pierdut această funcție alternativă de salvare a lenții, decelerației, cel puțin ne gândim la această atitudine nu ca la epuizare după o noapte de dans non-stop, în

chili-ul aproape obligatoriu la rave și petreceri mari (FERNANDES, 2005, p. 19).

Sau poate, „ceea ce se pare că avem nevoie sunt ritualuri de liniște în care un număr mare de oameni pot simți liniștea unei experiențe comune fără dorința de a-și exprima emoțiile în acțiuni distructive sau desfigurante” (SCHAFFER, 1993, p. 81), prin aceea că nici experiența nu este unică sau impusă.

Mă întreb dacă Ernesto Neto a creat vreodată un lounge. Câteva dintre instalațiile sale, precum Casa, îmi sugerează locuri confortabile, unde să te relaxezi, să dormi fără să fii deranjat de muzică tare sau de agenți de pază, dar și să vorbești fără grabă, fără obligația de a vorbi, spre deosebire de galerii și muzee, unde noi trebuie să fii atent tot timpul, consumând, văzând. În loc de pauza pe care o facem când ne uităm la o fereastră care ne salvează de maratonul imaginilor, artistul însuși este cel care ne oferă această posibilitate. Nu este vorba de a pătrunde în spații în căutarea unor sentimente neobișnuite, ciudate sau dezautomatizante, cum a fost poate opera lui Hélio Oiticica și a multor alții din anii 1960. Nimic foarte activ, primitor și binevenit, un piato, „realizat atunci când împrejurările conduc o activitate. la un grad de intensitate care nu se disipează automat într-un punct culminant” (DELEUZE; GUATTARI, 1987, XIV). Sau ca Brian Eno când vorbește despre videoclipul său Mistaken memories of medieval Manhattan (1981): „Imaginile au devenit prezente dintr-un amestec de nostalgie și speranță și dorința de a-mi face un loc liniștit. Ele evocă în mine un sentiment de „ce ar fi putut fi” și generează, de asemenea, o nostalgie pentru un viitor diferit” (apud PRENDEGAST, 2000, p. 119).

Aceasta nu este o poziție extremă, de care Eno este bine conștient, dar de ce pozițiile extreme, intempestive ar fi neapărat cele mai critice, bogate sau eficiente din timpul nostru? Cu siguranță, forța a ocupat întotdeauna un loc important de disonanță și nemulțumire, așa cum am observat în diverse manifestări, de la mișcările antiglobalizare până la valul activismului. Dar de ce nu subtilitatea, discreția și delicatețea? Poate că este un efort generațional al celor care au absolvit în anii 1980, care s-au trezit tăiați atât de discursul revoluționar îmbătrânit, cât și de discursul transgresiv.

a anilor 1960 cu cât a atras atenţia la începutul acestui mileniu. Poate că nu e vorba de opoziție, este doar un mod de a fi susținător în diferență, de a căuta un alt spațiu de rezistență, chiar dacă acesta poate fi locul celei mai mari singurătăți în acest moment. Am căutat companie în această călătorie.

Referințe

APPADURAI, Arjun. Modernitatea în general: dimensiunile culturale ale globalizării. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

ARIZA, Adonay. Samba electronică: muzica braziliană în contextul tendințelor internaționale. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2006.

BUCHANAN, Ian. Introducere. În: BUCHANAN, Ian (Org.). Secolul deleuzian? Durham: Duke University Press, 1999.

CANCLINI, Néstor García. Globalizarea imaginată. Buenos Aires: Paidós, 2000.

_______. Prefaţă. În: _______. Culturi hibride. Barcelona: Paidós, 2001.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (Org.). Lhoused platouri. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

FELD, Steven. De la schizofonie la schimogeneză: despre aceste discursuri și practici de comercializare a muzicii mondiale și a ritmului mondial. În: KEIL, Charles; FELD, Steven (Org.). Caneluri muzicale. Chicago: Chicago University Press, 1994.

_______. Un cântec de leagăn dulce pentru muzică mondială. În:___. Globalizarea. Durham/Londra: Duke University Press, 2003.

FERNANDES, Leonardo. Muzica ambientală: o perspectivă asupra experienței pop din Brazilia. Lucrare finală [absolvență]. Universitatea din Brasília, Departamentul de Jurnalism, Brasilia, 2005.

ACUM, Josh. Împotriva ascultarii ușoare: lecturi audiotopice și sondaje transnaționale. În: SUBȚIRE, Celeste; MUNOZ, Iosif (Org.). Viața de noapte: cultură și dans în America Latină. Durhan: Duke University Press, 1997.

MAMA, Lawrence. Cântecul exilului. În:__________. Trei cântece ale

Tom Jobim. São Paulo: Cossack & Naify, 2004.

MITCHELL, WJT Introducere în peisajul imperial. În:_____.

(Org.). Peisaj și putere. Chicago : Chicago University Press , 1994 .

OCHOA, Anna Maria. Muzicile locale în vremurile globalizării. Bogota: Norma, 2003.

CHELTUIELI STRAINE, Mark. Secolul ambiental. De la Mahler la Trance. Evoluția sunetului în era electronică. Londra : Bloomsbury , 2000 .

Râsete, Antonio. Caymmi: utopia locului. São Paulo: Perspectivă, 1993.

SANTIAGO, Silviano. În ciuda faptului că este dependent, universal. În:______.

Merită cât cântărește. Rio de Janeiro: Pace și pământ, 1982.

SCHAFFER, R. Murray. Voci ale tiraniei: temple ale tăcerii. Ontario: Arcana, 1993.

SHAPIRO, Peter (Org.). Modulații: o istorie a muzicii electronice. New York: Caipirinha/DAF, 2000.

TAMM, Eric. Brian Eno: muzica lui, ideile și culoarea verticală a sunetului. Londra: Faber & Faber, 1988.

TAYLOR, Timothy. Pop globală: muzică mondială, piață mondială. New York: Routledge, 1997.

TOOP, David. Vreme bântuită: muzică, liniște și memorie. Londra: Serpents Tail, 2004.

□ mare

Când se sparge pe plajă

E frumos

E frumos.

Dorivai Caymmi

Această carte a fost compusă în Adobe Million Pro 11/14, în format 140 x 210 mm și tipărită folosind sistemul offset pe hârtie AP de 75 g/m. cu coperta pe hartie Supremo Card 250 g/m2.

Totul a început, începe, cu dorința de a vorbi astăzi despre frumos, despre posibilitatea esteticii după Studii Culturale. O estetică potrivită unei producții culturale și artistice care s-a consolidat după anii 1970, când mass-media a devenit din ce în ce mai mult parte integrantă a experienței cotidiene a societăților contemporane. Ca contrapunct al violenței, cruzimii și excesului, am avut drept ghid delicatețea, lejeritatea și banalul. Opțiune etică și politică tradusă în retragere și dorință de discreție pe fondul saturației informaționale. Fiecare imagine, sunet, narațiune m-a dus la o nouă întâlnire. Eclipsa subiectului, a autorului înaintea lumii. Totul s-a tradus în cele din urmă în peisaje. Lucrările s-au dizolvat în vise și impresii. Valuri mici. Oligoelemente. Urme de pasi. Aceasta nu este o carte, este o rugăciune.

Denilson Lopes

„ț

r

t
https://neculaifantanaru.com
https://neculaifantanaru.com/en/